دكتورة
سمحة الخولى

من حيــاتى مع الموسيــقى

دار الشروق

من حيــاتى
مع الموسيــقى

الطبعة الأولى
١٤٢٢هـ - ٢٠٠٢م

© دار الشروق
أسسها محمد المعلم عام ١٩٦٨

القاهرة : ٨ شارع سيبويه المصرى -
رابعة العدوية - مدينة نصر
ص . ب : ٣٣ البانوراما - تليفون : ٤٠٢٣٣٩٩
فاكس : ٤٠٣٧٥٦٧ (٢٠٢)
البريد الإلكترونى: email: dar@shorouk.com

مقدمة(*)

هذا الكتاب نافذة صغيرة، أحببت أن أفتحها ليطلع القارئ من خلالها على بعض حصاد السنوات الطويلة، التي قضيتها مع الموسيقى، وفي رحاب الموسيقى على اتساعها: سنوات شهدتني تلميذة صغيرة، ثم طالبة للموسيقى، ثم مبعوثة لدراستها في أوروبا، ثم عضوا بهيئات التدريس في معاهدها، فعميدة لمعهد الكونسرفتوار، إلى أن انتهى بي المطاف - في أواخر سنى العمل الوظيفي - على رأس أكاديمية الفنون - ومن بعدها لا زلت أعيش حياتي مع الموسيقى أستاذا متفرغا، وعضوا ومقررا للجنة الموسيقى؛ وممثلا لمصر في المجلس الدولي للموسيقى (اليونسكو) . . . وفي غمار هذا كله كان رفيقى الأثير الحميم المؤنس هو الموسيقى، أستمتع بها وأسعى لنقل هذا الاستمتاع وهذه الخبرات الجميلة إلى غيري، في قاعات المحاضرات، أو على أمواج الأثير والتليفزيون، لكي أقربها للجماهير العريضة . . . وعبر كل هذه السنوات كنت أكتب وأكتب عن الموسيقى، سعيا لنشر ثقافة موسيقية مفتقدة، أو تأصيلا لمفاهيم موسيقية قومية وعالمية، أو تعريفا بأعلام واتجاهات مصرية وغربية، أو إبرازا لأحْداث ومواقف موسيقية وإنسانية، أو دفاعا ضد آراء أجدها متحيزة أو سلبية . . والآن وقد زحفت بي سنوات العمر نحو الغسق، أردت أن أفتح هذه النافذة الصغيرة على بعض ما كتبت (طوال نصف قرن تقريبا) لكي أترك بين يدي قارئ اللغة العربية صفحات تضم خبرات وتجارب ولمحات تهم القارئ المثقف، متخصصا أو غير متخصص، ولكنها فوق هذا

(*) المقالات التي ليس لها تاريخ لنشرها كتبت حديثا.

تفيد الأجيال الناشئة، التي لم تعايش ذلك المناخ الثقافي والاجتماعي والموسيقى الذي أفرز تلك الكتابات، فهي صفحات ترجو أن تضيء زوايا من الماضي، ومعالم من الحاضر، وآفاقا للمستقبل.

وهذا الكتاب ليس إلا لقطات وصورا متناثرة من حياتي مع الموسيقى على اتساع آفاقها في مصر (والخارج)، تم اختيارها بشكل تلقائي لتضع بين يدي القارئ موضوعات أثارت خيالى لأكتب عنها في ذلك الحين، ثم لأختارها الآن للنشر هنا. . وأقصى ما يطمح إليه هذا الكتاب أن يحفز لدى قارئه الرغبة في المعايشة الحية المسموعة لموسيقى الشخصيات التي يتناولها، وأن يشوقه للاطلاع والاستمتاع الذكى لروائع الموسيقى، هذا الفن السماوى الساحر، وأقرب الفنون للمطلق وللكمال.

ولأن وقائع ومعالم حياتى قد تفسر اختيارى لهذا الإطار الواسع من الموضوعات، وتجلو منطقى في عرضها وتناولها، فإنني أوجز منها هنا ما قد يضيء تلك المعالم والوقائع: قصتى مع الموسيقى بدأت في الثامنة: طفلة أراد لها والد مستنير أن تتعلم عزف روائع الموسيقى الغربية على البيانو (بعد سنوات عمله في أوروبا) - وبعد سنوات طويلة من دراسة الهواية «المريحة» للعزف، لاحت لى فرصة الالتحاق بمعهد الموسيقى بعد الدراسة الثانوية، ولكن كان عليّ أن أخوض معركة مع «نفور» هذا الوالد نفسه ومعارضته لفكرة الاحتراف، واحتراف الموسيقى بالذات! وفي معهد معلمات الموسيقى (كلية التربية الموسيقية حاليا) لقيت من أساتذته المصريين والأجانب (وعلى رأسهم عميدته الألمانية د. بريجيت شيفر) تشجيعا فجّر طاقات أوسع كثيرا من مجرد العزف، لم أكن على وعى بها، إذ وجهتنى دراساته للاطلاع على جوانب تربوية وفكرية وعلمية وتاريخية لموسيقات مختلفة، كما عاونت على ترشيد وتعميق عشقي لعزف البيانو.

ولكن ظهرت الفجوة الكبيرة في تكويني السابق، حين اكتشفت - للمرة الأولى - عالم الموسيقى العربية، أثناء دراساتي لعزف العود، وعندما تلمست

طريقي عبر أوتاره إلى روائع تراثه التقليدي، شعرت بأن عالما آخر قد انفتح على مصراعيه أمامي، وهو عالم كان غائبا عني تماما طوال سنوات الشباب المبكر، والتي استغرقني فيها تماما انبهاري بالموسيقى الغربية وروائعها وأعلامها ـ مع أن عميدتنا الألمانية كانت حريصة دائما على تأكيد انتمائنا الموسيقى القومي، وهي صاحبة الفضل في غرس بذرة التوازن الروحي بين الموسيقيين في نفوسنا!

ومن التجارب الراسخة في ذاكرتي تجربة امتحان الدبلوم النهائي في عزف العود، حين جلست بين يدي لجنة على رأسها الفنان الكبير صفر علي، الممتحن الخارجي، وعندما انتهيت عبر لي عن إعجابه بعزفي، فرجوته أن يتكرم بأن يعزف لي بعض تقاسيمه، فإذا به يأخذ عودي المتواضع ويعزف لي عليه «تقاسيم» لا زالت محفورة في وجداني، نموذجا متفردا لقدرات فنان الأداء الملهم في ابتكاره اللحظي في الموسيقى العربية[1] ـ ومع ذلك ظل حلم التمكن من عزف البيانو وأداء روائع مؤلفاته، حلما عزيزا طوال سنوات الشباب الأولى، ولا زمني حين سافرت لبريطانيا مبعوثة لاستكمال دراساتي فيها (بعد تخرج شديد التفوق)، وسافرت دون أن تحدَّد لي دراسة معينة بل أوصتني عميدة المعهد الجديدة حينئذ أن أقوم بدراسة «التذوق الموسيقى» باعتبارها مادة مرتبطة بهدف المعهد. . . وبطبيعة الحال لم أجد شهادةً تمنح في التذوق، فكان على أن أختار وحدي طريقي للمستقبل، فإذا بي أسعى للجمع بين أمرين، أولهما: الإلمام بالإطار التاريخي والفكري والديني للموسيقى في حضارتنا ـ وهو ما حصلت فيه على الدكتوراه من جامعة إدنبره، ولم أكن مدفوعة لذلك فقط بكلمات الوالد (الذي قال لي عند توديعه لي في بور سعيد: إذا ماخدتيش الدكتوراه ما تبقيش بنتي!) بل جاء ذلك أولا استجابة لحاجة نفسية حقيقية لدى، أذكتها سنوات الدراسة بالمعهد. وفي نفس الوقت لم أقنع

(١) ولعل هذا ما دفعني بعد سنوات طويلة إلى كتابة بحث صغير عن «تقاليد الارتجال في الموسيقى العربية» لأحد المؤتمرات الدولية، كان له شأن كبير، آمل أن أنشره مع مجموعة أخرى من الأبحاث والدراسات في الموسيقى العربية في كتاب آخر.

بالتقوقع في الماضي والدراسة النظرية وحدهما، ولذلك جمعت ـ قدر المستطاع ـ بينهما وبين الموسيقى الغربية التي سحرتني منذ طفولتي، فدرست تخصص «عزف البيانو»، وما يحيط به من دراسات موسيقية، وحصلت فيها على دبلوم الأكاديمية الملكية للموسيقى بلندن ـ وأظنني بذلك قد وضعت أساسا متوازنا لمستقبلي الموسيقى، ما كان ليتحقق لي لو اقتصرت على أحدهما فقط ـ غير أن شواغل الحياة الوظيفية، ثم مسئوليات الإدارة التعليمية، وملابسات واقعنا الموسيقى بثغراتها التي فرضت عليّ الظروف أن أسدها ـ أقول تضافرت كل هذه العوامل على تغيير مسار حياتي بما قلّص نشاطي في عزف البيانو كثيرا، حتى أصبحت لا أمارسه إلا كوسيلة إيضاح في تدريسي للتاريخ وللتحليل الموسيقى بخاصة! وهكذا أفلت مني حلم شبابي الغالي، ولم تبق منه إلا أصداء باهتة! وإذا كانت الحياة الموسيقية لم تفقد شيئا بغياب عازفة، فلعلها أفادت من أنشطتي الأخرى في المجالات المختلفة!

وعندما عدت لوطني ومعهدي انهمكت في عمل شيق محبب، هو تدريس تاريخ وتحليل الموسيقى من جانب، وتدريس عزف البيانو والتربية العملية من جانب آخر (والتربية العملية هي الإشراف على الطلاب في تدريبهم على تدريس الموسيقى للأطفال وللمراحل التالية قبيل تخرجهم). ومع ذلك شعرت بأنه ينقصني شيء لا أجده في التدريس، لأنني كنت أفتقد فرص التعبير عن ذاتي وأفكاري وطموحاتي الموسيقية لي ولمصر. . (وأظنني أخذت عن والدي بعض قدرة التعبير باللغة، وكانت والدتي «السيدة نجية حسن» كذلك هاوية للموسيقى وصاحبة مزاج فني وأدبي ولغة متميزة)، وهكذا بدأت أخطو خطواتي الأولى في الكتابة عن الموسيقى على صفحات مجلة «الأدب» منذ أواخر الخمسينيات وكان لرئيس تحريرها ـ والدي ـ فضل كبير في معاونتي على استعادة وضوح التعبير وسلاسته (بعد سنوات انغماسي في اللغة الانجليزية)، وعلى صفحات مجلة «الأدب» نشرت لي كتابات من التعريف والنقد الموسيقى لكتب رأيتها تنشر أفكارا سلبية خطرة (وقد اخترت بعضها لهذا الكتاب، لأن موضوعها لا زال مطروحا اليوم في قاعات

الدرس، ويضج طلاب الدراسات العليا باحثين عمن يرشدهم لفهم حقيقته)، ثم جاءت فرصة الأحاديث الإذاعية (العربية والإنجليزية)، وقدمت منها سلسلة «مع المؤلفين المصريين» (ولم أكن بعد قد اقترنت بواحد من كبار المؤلفين)، واخترت منها هنا مقالات عن يوسف جريس وغيره ـ وقد كان لانتقالي في تلك الفترة إلى وزارة الثقافة وإلى معهد الكونسرفتوار أثر كبير، حيث الموسيقى فيه فن مطلق عريض وحقيقة حية معاشة لا حدود لها.

وأود أن أروى للقارئ هنا نادرة أعتز بها كثيرا: إذ أرسل لى يوسف جريس، هذا الفنان الدمث الرقيق، برقية شكر بعد إذاعة حديثي معه وتقديمي لموسيقاه، كتبها بلغة منمقة، بطريقة اللغة الفرنسية من استخدام صيغة الجمع للمخاطَبْ المفرد، احتراما، ولكنه هو أضاف إليه نون النسوة: أشكركن... إلخ!).

وفي أوائل الستينات بدأت خطواتي الأولى في الكتابة في الصحف اليومية: الأهرام والأخبار والجمهورية ـ وهي خطوات يعود الفضل فيها لأستاذي د. حسين فوزي. الذي دعاني «لأشاركه» في الكتابة عن الموسيقى في ملحق أهرام الجمعة! وينشر عدد من هذه المقالات في هذا الكتاب مثل مقال: زكريا أحمد وجيلنا، الذي يحدث عن تجربة روحية حقيقية: من التحول بعيدا عن الموسيقى العربية، ثم العودة لاكتشاف قيمها ـ بعد سنوات الدراسة في الخارج ـ ثم الاعتراف بها وتأكيد احترامها في شخص زكريا.. وتنشر هنا كذلك مقالات: يوسف جريس ومذكرات مدرسة موسيقى و «د. مصطفى مشرفة والجمعية المصرية لهواة الموسيقى» وغيرها، ولا أستطيع هنا أن أكتم زفرة تحسر على اختفاء الكتابة المتخصصة العلمية عن الموسيقى في كل صحفنا اليوم تماما، وبعد مرور ثلث قرن من هذه البدايات التي كانت كفيلة بأن تزدهر وتتسع بجهود أجيال من شباب الدارسين!

وعندما دعيت للكتابة في مجلة «المجلة»، انفتحت أمامي آفاق أوسع بفضل رعاية رئيس تحريرها الأديب الكبير يحيى حقي. وإني لأعتز كثيرا

بالسنوات التي عملت فيها بالقرب منه وبحماسه وتشجيعه لي، وهي التي نشرت لي فيها على صفحات «المجلة»، مقالات طيبة، في موضوعات بالغة التنوع. وهكذا بدأت أتجه إلى مزيد من الكتابات الرصينة، فبجانب «المجلة» نشرت لي كتابات ذات طابع خاص في مجلة العربي الكويتية الراسخة ومجلة عالم الفكر العريقة. فقد كان فيها مجال آخر للتعبير بكتابات متخصصة قد لا تهم القارئ العادي (وهي التي ذكرت أنني آمل أن تتاح لي فرصة نشرها في كتاب آخر؛ يضم دراسات وأبحاثا متنوعة عن الموسيقى عامة، والموسيقى العربية بصفة خاصة).

وقد ظل هناك معنى محوري يسرى في أغلب كتاباتي - في هذا الكتاب وغيره - ألا وهو تأكيد التوازن الروحي السوى بين عالمين من الموسيقى لابد أن يلتقيا ليكتشف كل منهما الآخر، وليثرى كل منهما نفسه بالآخر - وهذا المعنى هو الذي ظل يلازمني في حياتي العملية تدريسا وكتابة ونشرا للثقافة عبر كل أجهزة الإعلام دائما.

ورجائي ألا يدهش القارئ من التفاوت في طول المقالات وأسلوب تناولها، إلا أن ما أشرت إليه من اختلاف مجالات النشر ليفسر هذا التفاوت: فمقالات الصحف والمجلات الأسبوعية بطبيعتها أخف من مقالات المجلات الثقافية الكبيرة. هذا وأملى أن يقرأها القارئ كلها **في ضوء المرحلة التاريخية التي نشرت فيها**، فمقالي الثاني عن سيد درويش مثلا - والذي يفصله عن الأول عشرون عاما أو تزيد - ينبع عن أفق جديد لم يكن قد تجلى في مقالي الأول عنه.

بقي أن أبرر للقارئ ما قد يبدو من إغفال لبعض أعلام التأليف الموسيقى في مصر، وعذرى في ذلك أنني أقوم حاليا - مع مجموعة من زملائي المتخصصين - بكتابة كتاب ضخم، من ثلاثة أجزاء، تصحبها إسطوانات ليزر وكاسيتات لبعض مؤلفات مؤلفينا جميعا عبر أربعة أجيال، وقد أنجز الجزء الأول منه وصدر فعلا. وهو يستهل بمقدمة تاريخية واجتماعية عن المجتمع والثقافة في

مصر في الفترة التي عاش وأبدع فيها كل من: خيرت وجريس ورشيد والشجاعى وأحمد عبيد وغيرهم.

ويقدم كل جزء ترجمة للمؤلف وسجلا بأعماله الموسيقية، وتقييما وشرحا لأسلوبه الموسيقى، مع «تحليل موسيقى» لأعماله المسجلة صوتيا مع الكتاب. هذا ويجرى العمل حاليا في إعداد الجزء الثاني من هذا الكتاب الكبير، الذي تصدره العلاقات الخارجية بوزارة الثقافة (الإعلام الخارجي).

كما أن قاموس جروف Grove الموسيقى، والذي يعتبر أهم مرجع للموسيقى بالإنجليزية، والذي صدرت طبعته الجديدة سنة ٢٠٠٠ مزودة بكتابات لي أوسع وأشمل عن الموسيقى المصرية مما في طبعته السابقة تتناول سبع عشرة شخصية موسيقية مصرية كانت في طبعة ١٩٨٠ ثلاث عشرة شخصية وأضيفت إليها في الطبعة الجديدة مقالات عن القصبجي وزكريا أحمد والسنباطي، ومن مؤلفي الجيل الثاني عطية شرارة. من أجيال وتوجهات مختلفة، بقلم كاتبة هذه السطور، كما ستضم هذه الطبعة مداخل عن أربعة مؤلفين من الجيل الثالث في مصر، اقترحتها على هيئة تحرير نفس القاموس، وتولت كتابتها زميلتي الكبيرة د. عواطف عبد الكريم.. وهذا بعض ما تيسر لي في التعريف والتوثيق لحركة التأليف الموسيقى القومي المصري، بالإضافة لتدريسي لمادة «الإبداع المصري في صيغ الموسيقى الغَرْبية»، (وكذلك اتجاهات الموسيقى المعاصرة) وهي مواد استحدثها د. فوزي فهمي رئيس الأكاديمية ـ بحكمته ـ في خطة الدراسات العليا»...

وبعد فهذه مجالات عملي وكتاباتي التي نبعت منها اختياراتي شبه التلقائية لهذا الكتاب، والتي أجد وراء كل منها لمسة إنسانية وموسيقية مهمة، أو معنى ثقافيا وروحيا اجتذبني من بين هذه الكتابات التي شغلت بها عبر ما يقرب من نصف قرن.

سمحة الخولى

الفصـل الأول

فرســـان التلحيـن

سلامة حجازي والمسرح الغنائي (*)

نظرة على البدايات:

اعلم أن التمثيل أنفع صناعة وأربح بضاعة، يكسو صاحبه ثوب الجمال والجلال، ويصيره معدوداً من أفاضل الرجال . . . فبفضل تلاوة الروايات يمكنك أن تخرج للناس إبريز البلاغة، وتصوغ لجين الكلام أحسن صياغة، فإذا ما تكلمت رأيت آذاناً صاغية وقلوباً واعية، وسيتضح لك صدق قولي أيها النبيل، حينما ترى إخوانك هذه الليلة في التمثيل، بملابسهم الفاخرة ومحاسنهم الباهرة وشمائلهم اللطيفة ونفوسهم الشريفة، وهم يهدون إلى الأسماع أنواع البديع من الأناشيد والألحان، وينزهون الأحداق في حدائق المناظر مع محاسن الأشعار وسحر البيان، . . فجنح الأستاذ إلى الطاعة ولبَّى الطلب . . فكان أول دور مثله في رواية «مي» هو كورياس مع حضرة أستاذه الأول «سليمان أفندي حداد» الذي مثل أمامه «هوراس» . . بهذه الكلمات البليغة صدَّر كامل الخلعي ترجمته للشيخ سلامة حجازي في كتابه الشيق المسمى «الموسيقى الشرقي» .

ومن هو كامل الخلعى صاحب هذه الكلمات؟

هو من الشخصيات الموسيقية اللامعة في مطلع هذا القرن في مصر، ولد سنة ١٨٧٩ في الاسكندرية وكان أبوه ضابطاً في الجيش، وفي شبابه تلقي

(*) حديث للإذاعة المصرية في السبعينات بمناسبة عروض فرقة الأوبرا المصرية .

فنون الموسيقى وتعلم التلحين على الموسيقار السوري أبو خليل القباني. وكان متعدد المواهب، فكان خطاطاً ورساماً وشاعراً إلى جانب إجادته للموسيقى، وكان من أبرز أهل عصره في الكتابة عن الموسيقى والدفاع عنها. ويعد كتابه «الموسيقى الشرقي» من عيون كتب الموسيقى المصرية في مطلع القرن، كما أنه لحن عدداً كبيراً من الموشحات وبعض الأوبريتات. وكان في مطلع حياته مرتبطاً بسلامة حجازي وبفرقته، ولكنه لم يكن ارتباطاً موسيقياً، بل كان يتعيش من كتابة الإعلانات لتلك الفرقة.

لماذا اخترنا هذه الكلمات له؟

في هذه الأيام التي تظهر فيها فرقة مصرية للأوبرا، كل عناصرها من المصريين من مغني الأدوار الكبيرة إلى الكورال إلى قائد الأوركسترا والأوركسترا، وتؤدي هذه الفرقة إحدى الأوبرات العالمية «بترفلاى» لبوتشيني، فإنه من الطريف أن نعود إلى الوراء إلى مستهل هذا القرن لنتابع بداية فن الدراما الموسيقية أو المسرح الغنائي وكيف نشأ، لكي نقيم الشوط الذي قطعناه في هذه السنوات، من حيث تقدم مستوى الموسيقى والغناء، ومن حيث أساليب تكوين وتعليم المغني المسرحي والثقافة الفنية والتدريب العملي الذي يحتاج إليه المغني اليوم للظهور على المسرح، بالمقارنة بالبدايات الأولى لهذا الفن في مطلع القرن العشرين - وما هو دور سلامة حجازي في المسرح الغنائي المصري؟

إن سلامة حجازي هو بحق رائد المسرح الغنائي في مصر، وهو بهذا يمثل مرحلة لها أهميتها في التطور بفن الغناء في مصر من أسلوب غناء النوبة (الوصلة) مع التخت في ليالى السمر والطرب، إلى الغناء المسرحي.

فلا شك أن طابع الغناء العربي التقليدي في «الوصلة الغنائية» الطويلة، يختلف اختلافاً كبيراً عن طابع الغناء المسرحي، فالغناء المسرحي لا يمكن أن يعتمد علي مجرد التطريب، ويكتفي بالحركات والحليات الغنائية التي كانت

عماد فن المطرب في حفلات الغناء المنزلية. فلأول مرة اتجه الغناء العربي **إلى البحث عن التعبير النفسي المباشر لمعنى الكلمات** ولجو المواقف المسرحية، وأصبح مطالباً بالوفاء بالتزامات هذا التعبير النفسي، ولذلك يعتبر غناء سلامة حجازي المسرحي نقطة البداية في سبيل تحرير الغناء العربي من قيود الصنعة الغنائية الصوتية القائمة على التطريب والتكرار المزخرف. بل هو نقطة تحول في الموسيقى العربية بصفة عامة، ولولا قدراته الصوتية البارعة وصوته المعبر المتسع المدى، لما أمكنه أن يستنبط لنفسه أسلوباً للغناء المسرحي ملائماً لمتطلبات المسرح.

- هل لاقى سلامة حجازي نجاحاً في هذا الفن الغنائي المسرحي بين معاصريه؟

لاقي سلامة حجازي نجاحاً ساحقاً يعبر عنه معاصروه بحماس بالغ، بأسلوبهم المنمق فيقول كامل الخلعي: «وقد مكث بعد ذلك زهاء خمس عشرة سنة في جوق حضرة اسكندر أفندي فرح وهو يزيل عن قلوب الناس الهم والترح، ثم انفصل عنه حبّاً في أن يرتقي بهذا الفن النفيس فأصبح مديراً لهذا الجوق. ويحق لنا الآن، نحن معشر الشرقيين، الفخر بوجود مثل هذا الجوق الوطني الكبير، الذي يضارع أجواق أوروبا الشهيرة».

وما الذي يقصده بقوله «يضارع أجواق أوروبا الشهيرة؟».

لعله يشير إلى فرق الأوبرا الأوروبية، والإيطالية بالذات، فمنذ إنشاء دار الأوبرا بالقاهرة سنة ١٨٦٩ كانت فرق الأوبرا الإيطالية تقدم فيها المواسم الأوبرالية. وهذا يدلنا على أن تلك الفرق الوافدة كان لها أثرها في تقديم نموذج من فن الأوبرا، طبقه المصريون، بأسلوبهم الخاص، في الروايات الغنائية الكبيرة التي قدمها سلامة حجازي على المسرح، ومن أشهرها مسرحية اليتيمتين، وشهداء الغرام، صلاح الدين وغيرها، ثم أخذ المسرح

الغنائي بعد سلامة حجازي يتقدم، **وتطور على يدي سيد درويش**، وهو في كلتا الحالتين قائم على فكر مصري عربي في الموسيقى، **يحاول أن يخضع أسلوب التلحين المقامي الشرقي لمتطلبات التعبير والأداء المسرحي.**

ثم جاءت مرحلة جديدة من التطور في أساليب التعليم الموسيقى على أسس غربية، واتجه الشباب الموسيقى إلى تعلم أساليب الغناء الغربي طبقاً للمدارس الأوروبية الإيطالية أو الفرنسية أو الألمانية، في محاولة لتدريب أصواتهم تدريباً يمكنهم من أداء الغناء الأوبرالى.

ولكن ما هو نوع التدريب المطلوب للصوت للأداء الأوبرالي؟

هو تدريب طويل وشاق، هدفه الاتساع بمنطقة الصوت، ارتفاعاً وانخفاضا، إلى أوسع مدى تسمح به الأحبال الصوتية، ثم إكساب الصوت المرونة في الحركة مع السيطرة الكاملة على التنفس وعلى نطق الحروف في كل طبقات الصوت، وبعد أن يستقر الصوت في مداه الطبيعي طبقاً للتقسيمات المعروفة لأصوات الرجال: (تينور/ باريتون/ باص) أو النساء (سوبرانو/ متزوسوبرنو/ آلطو)، يتقن المغني فنون الأداء الغنائي والتعبير العاطفي في الغناء، ثم يتدرب على الحركة المسرحية، أي التمثيل، وهذا من أصعب ما يواجه المغنين، لأنهم عادة يكرسون كل جهودهم للسيطرة الصوتية على الموسيقى المغناة، ولكن مغنى الأوبرا الحقيقي يجب أن يتقن الحركة المسرحية إتقاناً كاملاً، مثل أي ممثل عادي، ويضيف إلى ذلك إجادة دوره غناء.

هل تعتبر فرقة الأوبرا المصرية الجديدة التي تقدم أوبرا بترفلاى امتداداً لسلامة حجازي؟

ليست هذه الفرقة الناشئة للأوبرا امتداداً لمسرح سلامة حجازي الغنائي، بل هي رافد جديد في المسرح الغنائي المصري لأنها تقدم للجمهور فن الأوبرا الإيطالية بموسيقاها الأوركسترالية المتعددة الأصوات وألحانها المعبرة، وغنائها

الكورالي، وبنفس لغتها الأصلية الإيطالية، فهي إذن اقتحام لميدان من ميادين الفن الموسيقي الغربي، وإثبات لقدرة العناصر المصرية على أدائه. ولهذا العمل مغزاه لأنه يفتح آفاقاً جديدة أمام الموسيقى المصرية المتطورة، فعندما تتوافر عناصر الأداء الأوبرالي، وتكتسب خبرة في الأداء الأوبرالي، يمكن لها بالتالي أن تقدم أوبرات مصرية ذات موضوع مصري وتلحين مصري، إما بنفس الأساليب الأوبرالية الغربية، أو بأسلوب مصري متطور، يوفق بين جوهر الموسيقى والغناء العربي، وبين فنون التأليف الموسيقى الغربي.

وقفة تأمل في ذكرى سيد درويش [1]



P19

سيد درويش

(١) الجمهورية سبتمبر سنة ١٩٦٨ ، بمناسبة الذكرى السادسة والسبعين لمولده.

«قبل سيد درويش كانت الموسيقى المصرية لا تعرف غير الشجن والوجد والهيام . . وبعد سيد درويش كانت الموسيقى تغني للوطنية وتعبر عن طوائف العمال، وتوحي بجو الريف وتسخر من الحكام الطغاة» .

في مثل هذا الشهر منذ ستة وسبعين عاماً ولد بحي فقير بالإسكندرية فنان من أبناء الطبقة العاملة، وفي حياته القصيرة التي لم تزد كثيراً على ثلاثين عاماً، استطاع هذا الرجل أن يغير وجه الموسيقى والغناء في بلاده تغييراً لم نتوصل بعد إلى تقييمه تقييماً علمياً بعيدا عن الانفعال . . هذا الفنان الذي عاش عمرا قصيرا ومات عظيما هو سيد درويش، فما هي حقيقة إضافاته إلى الموسيقى المصرية، وكيف نحيي ذكراه إحياء إيجابياً جديراً بدولة عصرية علمية؟

لقد ترك لنا سيد درويش أدواراً غنائية كبيرة . وعدداً محدوداً ولكنه قيم من الموشحات الجيدة . لعلها كانت في مجموعها امتداداً لأسلوب عصره في التلحين الغنائي، ولكنه إلى جانب ذلك لحن عدداً من الأوبريتات والأغاني والإسكتشات المسرحية، انتهج فيها خطًا جديدا تماما على التلحين الغنائي في عصره، وأثبت الزمن أن هذا الاتجاه كان بداية طريق مهمة في الموسيقى المصرية . وهكذا استطاع سيد درويش من خلال هذا الإنتاج الغزير (بالنسبة لحياته الفنية القصيرة) أن يغير ملامح الموسيقى المصرية تغييراً كبيراً سنحاول هنا أن نرصد إطاره العام على الأقل .

سيد درويش نقطة تحول:

عندما ولد سيد درويش كانت الموسيقى المصرية والغناء فنًا للخاصة، وعندما مات كانت موسيقاه وألحانه تتردد في أنحاء البلاد ملكا للعامة من أبناء الشعب كله .

وعندما بدأ سيد درويش حياته كانت الموسيقى المصرية الغنائية لا تعرف غير الشجن والوجد والهيام، وعندما انتهت حياته كانت الموسيقى تغني للوطنية، وتعبر عن طوائف العمال، وتوحي بجو الريف وتسخر من الحكام الطغاة .

وجد سيد درويش الموسيقى المصرية الغنائية بطيئة رتيبة حافلة بالتكرار المطوط، تعتمد اعتماداً كلياً على الزخرف النغمي الخارجي، وليس لها أي نصيب من التعبير العاطفي أو التأثير النفسي المباشر. ومات سيد درويش بعد أن فتحت موسيقاه، وخاصةً المسرحية منها، آفاقاً جديدة في مجال التعبير والتأثير النفسي حين وثق ارتباط الألحان بمعاني الكلمات وأجواء المشاهد. وحل النشاط والصدق والحركة محل البطء والتكرار والرتابة.

ولد سيد درويش في عصر لا يعرف في الموسيقى غير المغني الفرد فيمجده ويقدسه ويخضع له الموسيقى، كما يخضع له البطانة (الكورس) الصغيرة التابعة له، وعندما مات كان قد أصل غناء الثنائيات بأسلوب الحوار الغنائي، بل وطرق مجالاً أكثر صعوبة هو مجال الغناء الكورالى «الپوليفوني» المتعدد الألحان، إذ هدته فطرته الموسيقية إلى التعبير عن موقف مسرحي مركب بإسناد ألحان مختلفة لشخصيات المسرحية، ليعلق كل منها على الموقف من زاويته الخاصة في الوقت نفسه، وإذا كان قد توصل إلى هذا الغناء البوليفوني بفطرته دون تعليم خاص في هذا المجال بالذات، فإنما كان ذلك مظهراً آخر من مظاهر تفتحه الفني ورغبته في توسيع آفاق الموسيقى في مسرحياته الغنائية.

وأخيراً وليس آخرا فإن سيد درويش ولد في عصر كان فيه الغناء فناً أرستقراطياً منعزلاً عن الغناء الشعبي يستعلي عليه ويرفضه. ومات سيد درويش بعد أن حقق امتزاجاً خصباً بين الموسيقى الفنية والشعبية، قرب بين فن الخاصة والعامة ورفع صوت طوائف الشعب في الموسيقى.

موسيقاه حاضرة غائبة:

خلاصة القول أن سيد درويش كان نقطة تحول مهمة في تاريخ موسيقانا، وأنه اتجه بها نحو التعبير مستعيناً في ذلك بعناصر الموسيقى الشعبية من جانب وعناصر أولية (هدته إليها سليقته) من وسائل الموسيقى الغربية دون إخلال

بالإطار التقليدي العام للموسيقى العربية. فسيد درويش إذن من المعالم المهمة في الموسيقى المصرية. ورغم أهميته تلك فإن الراغب في المعرفة ليعجز عن العثور على كتاب علمي دقيق يعرض لإنتاج سيد درويش، يحلله وينقده ويقيمه، أو أن يعثر على نسخة كاملة من مدونات ألحانه تعد مرجعاً للأعمال الكاملة لسيد درويش الموسيقية، ليطلع عليه الدارسون الشبان للموسيقى ويرجع إليه الباحثون في تاريخ الموسيقى المصرية الحديثة. فإذا ابتعدنا قليلاً عن المجال العلمي البحت للدراسة والمدونات الموسيقية، فإنه من العسير الحصول على اسطوانات أو تسجيلات لأغلب إنتاج سيد درويش الذي يشغل كل هذا الحيز من تاريخ الثقافة المصرية.

وإذا استثنينا بعض ما بذل من جهود متفرقة في هذا المجال، نشأت بمقتضى الضرورات العملية العاجلة، وليس بمقتضي أي تخطيط ثقافي أو موسيقى شامل - من ذلك الجهود التي بذلها المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب من حصر وتدوين ألحان أوبريتاته تدويناً يتفاوت في درجة علميته ودقته، والقليل من الأوبريتات التي سجلتها الإذاعة وبعض المقطوعات التي قدمتها فرقة الموسيقى العربية - إذا استثنينا هذه الجهود، فإننا نجد ظاهرة سيد درويش في حياتنا الموسيقية محوطة بسلبيات كثيرة تقف حائلاً دون التقييم والتقدير الحقيقي لفنه، ووضعه في الإطار الصحيح ضمن تيار تطور الموسيقى المصرية.

وموسيقى سيد درويش في حياتنا اليوم محوطة بموقف متناقض. فهي حاضرة وغائبة في آن واحد: حاضرة معنا تفرض نفسها في كثير من مناسبات حياتنا (كما حدث من تفرد نشيد بلادي ووقوفه وحده في أحلك الظروف) وبين انتشار أغاني «طلعت يامحلى نورها» «وزوروني كل سنة مرة» وغيرها من ألحان أصبحت متداولة على الصعيد الشعبي. فموسيقاه غائبة من حياتنا بحكم اختفاء مدوناتها ودراساتها من مجالات التعليم الموسيقى المتخصص

والعـام، وندرة إسطواناتهـا وتسـجيـلاتهـا وتباعـد تقـديم مـسـرحيـاته الغنائية وصعوبة تقبلها بصورتها الأولى في هذا العصر .

وقد يكون لنا شيء من العذر في غيابها فيبدو أن سيد درويش نفسه لم يكن يقرأ ولا يكتب الموسيقى، ولأن موسيقانا حديثة عهد بالتدوين الموسيقى، ولأن مجتمعنا لا زال يتحسس خطاه إلى التخطيط الثقافي والفني، ورغم هذه الأعذار فإن ذكرى سيد درويش تضعنا عاما بعد عام في مواجهة قاسية مع كل هذه السلبيات وتذكرنا بأن الوقت قد حان لكي نترجم احتفالات الذكريات الفنية إلى أعـمال عـملية وفنية إيجابية باقية، تضع عـمل الفنان ـ صاحب الذكرى ـ بين يدي الأجيال وتهيئ للتاريخ فرص الحكم الحقيقي على فنه .

تكريم بالأعمال :

وإنني وإن كنت لا أبرئ نفسي ولا أبناء جيلي من الموسيقيين المتخصصين من مسئولية هذا القصور فإنني في الوقت نفسه أرى فيه مظهرا لموقف اجتماعي وثقافي عام يجب علينا أن نتجاوزه هيئات وأفرادا، إذا كنا نتطلع حقيقة إلى بناء دولة عصرية وعلمية .

يجب ألا نقنع بإقامة الحفلات والمهرجانات وإلقاء الخطب والأشعار، ثم إسدال الستار على الموضوع إلى أن تحين ذكرى تالية ـ بل ينبغي أن يتحول تكريمنا لسيد درويش إلى أعمال إيجابية طويلة النفس، تخدم الحياة الثقافية على المدى البعيد. فينبغي أن تشجع الهيئات المسئولة على ترجمة حياة سيد درويش ترجمة دقيقة محررة تضعه في موضعه من الإطار الاجتماعي والفني والسياسي لعصره، وينبغي أن توجه الجهود نحو إصدار طبعة موسيقية كاملة لكل إنتاج سيد درويش مدونا بالنوتة تدوينا دقيقا، وينبغي أن تنتشر دراسات فنية لموسيقاه تحللها وتنقدها وتقيمها، وأن تطبع اسطوانة أو اسطوانات جيدة لعيون ألحانه. وينبغي أن ينشط أصحاب التربية الموسيقية إلى انتخاب نماذج

تعليمية تثري وجدان الطفل من موسيقي سيد درويش ويضعونها بين يدي الأجيال القادمة لكي يصبح سيد درويش في حياة هذا الشعب حقيقة حية مسموعة لهاحيزها في تكوينه الموسيقى.

وأخيرا وليس آخرا فإن سيد درويش يمثل مرحلة أولى على طريق تطور الموسيقى المصرية، يجب أن تتبعها مراحل أبعد وأكثر علمية وعصرية. ويجب أن يكون احتفالنا الحقيقي بسيد درويش دفعا لذلك التطور الموسيقي، وتمكينا له من تحقيق أهدافه وإفساحا لمجالات الحياة الموسيقية أمامه.

سيد درويش فارس الموسيقى المصرية[1]



سيد درويش

(١) مجلة إبداع أبريل سنة ١٩٩٣ .

سيد درويش من المعالم الموسيقية في حياتي على اختلاف مراحل الدراسة والنضج والتعمق في شئون مصر الموسيقية. . . دائما كانت تأسرني شخصيته المصرية الصميمة وموهبته المتدفقة وحياته المضطربة، التي اختلطت فيها بوهيميته وعواطفه المتأججة مع إبداعه في كل الأنواع الغنائية: التقليدية وما استحدثه. ودائما كانت تأسرني طاقته الإبداعية الفذة التي جعلته ينجز أربع مسرحيات غنائية في أربعة شهور في عام واحد (١٩٢٠)[١]. وكلما ازددت تأملا وتعمقا في الموسيقى وقضاياها وتياراتها وتفاعلاتها بين الشرق والغرب - كلما تجلت لي أمارات عبقرية هذا الفتى الإسكندراني، ابن كوم الشقافة ولسان حال الشارع المصري، الذي حقق ثورة في الموسيقى المصرية، امتدت آثارها وتداعياتها إلى يومنا هذا، وبعد مائة عام من مولده. . . وحتى على المستوى الإنساني، بعيدا عن الموسيقى، كانت دائما تستهويني شخصيته بتناقضاتها العجيبة، فهو الذي أفرط على نفسه، ومع ذلك كانت أريحيته وكرمه من أبرز صفاته، فما أكثر ما كسب من مال، وما أكثر ما أنفق بسخاء، عونا لأصدقاء محتاجين.

وليس تقديري وحبي لسيد درويش مجرد إعجاب بشخصية مصرية فريدة، ولا هو تعلق رومانسي ببطل مصري ارتبط بمرحلة معينة من العمر، بل هو نتاج تأمل متعمق متأن في الآثار القريبة والبعيدة التي تركها هذا الرجل في موسيقى مصر وثقافتها.

ولست هنا بصدد التأريخ لحياة سيد درويش ولا لإنتاجه تفصيلاً، فقد كتب الكثير حولهما، ولكني أود أن أضع بين يدي القارىء تلخيصا لأثر سيد درويش المباشر، وغير المباشر، على الموسيقى المصرية في فترة التحول، من ركود الحكم العثماني والاحتلال البريطاني إلى صحوة الوعي القومي في مطلع القرن.

---

(١) لحن سيد درويش (كما جاء في كتاب ابنه حسن درويش) أربعة أوبريتات بين فبراير ومايو ١٩٢٠! كما بلغ مجموع ما ظهر له من أوبريتات جديدة في هذا العام ستة!!

بدأ سيد درويش رحلته مع الموسيقى - ككل الموسيقيين المصريين - بداية دينية إسلامية، ثم تحول إلى الفنون الغنائية الدنيوية التي كانت سائدة في مطلع القرن، فبث في أكثرها تقليدية وبعداً عن التطور، فن الدور، بث فيه روحاً جديدة وجوَّد وأبدع في الموشحات والأغاني الخفيفة: الطقاطيق، ولكن ألمع ما في حياته قدرته العجيبة علي الإحساس المرهف باتجاه الثقافة والمجتمع المصري في عصره.

فقد أسفرت المواجهة بين الحضارة الغربية والمجتمع المصري، في مستهل القرن، عن مولد فنون جديدة لم تعرفها البلاد فيما ورثت عن الماضي، فشهدت مصر مولد حركة مسرحية واسعة تقبلها الجمهور بحفاوة أدت لازدهار عدد من فرق المسرح اللامعة، كما ظهرت الفنون التشكيلية لأول مرة في المجتمع المصري، واحتل مبدعوها مكانة قومية نعرفها في فن محمود مختار، مثال مصر العظيم، وتصوير محمود سعيد وراغب عياد وصبري وناجي وغيرهم، وكان المناخ السائد في مطلع القرن وما بعده ينبض بالوعي القومي والرغبة في تأكيد الشخصية المصرية، من خلال فنون أرحب وأحدث وأصدق تعبيراً عن الإنسان المصري الجديد. وكان الاتصال بالغرب، بين يدي بعض هؤلاء الرواد، وسيلة لإثراء الثقافة المصرية وفتح آفاق جديدة لها. . .
وفي ظل هذا المناخ ازدهرت موسيقى سيد درويش بجناحيها: التقليدي المتمثل في أدواره العشرة الشهيرة والموشحات والطقاطيق، والمستحدث متمثلاً في المسرح الغنائي الذي فتح آفاقاً هائلة للغناء المصري والموسيقى المصرية، بل ولوجدان الإنسان المصري.

وأخذت مصر، على يديه، تنتقل بالتدريج من جو مغانى الطرب والإطار النغمى الرتيب، المرتبط بكلمات فجة خليعة، لا تواكب تأجج المشاعر الوطنية ولا تتصل بها من قريب أو بعيد. وأحدث هذا الفنان العبقري - في حياته القصيرة التي مرت كالشهاب - تحولاً موسيقياً واجتماعياً هائلاً، ألا وهو اقتراب الموسيقى المصرية لأول مرة، من نبض المجتمع وآماله وطموحاته

وبذلك رفع الغناء والموسيقى في مصر إلى مرتبة جديدة بين الفنون الجادة، المعبرة عن فترة الانتقال الحاسمة في مطلع القرن.

وإذا أردنا أن نعرض بشيء من التفصيل لأثره الموسيقى المباشر على أبناء جيله أولاً، فإننا نقف ملياً أمام ما أضافه حتى إلى عالم الأدوار والموشحات وغيرها من أنواع الغناء التقليدي. فقد ترك ـ سيد درويش بصمة رومانسية خاصة على فن الدور، فعلى المستوى التعبيري نلمس في كلمات وتلحين بعض أدواره نبرة صدق تنبع عن واقع حياته الشخصية، حوّله بفنه إلى غناء شجى «متقن»، ارتفع عن مجرد التغليف النغمى لكلمات لا حياة فيها تفتقر إلى الشاعرية وإلى الحس المرهف، فطرق في هذه الأدوار عالم الصدق الفني، الذي لم يشتهر به الغناء المصري التقليدي، لا في مطلع القرن ولا بعده.

وحتى على الجانب التقني لفن الغناء التقليدي، جاءت أدواره الشهيرة اختباراً ومقياساً لقدرات المغنى على الأداء المترامى الأبعاد، المتقن في الانتقالات المقامية، ولا زالت هذه الأدوار حتى اليوم تحديا واختبارا صعبا للقدرات الحقيقية، الصوتية والنفسية، لأي مغنّ محترف، وخاصة إذا كان المرجع فيها هو تسجيلاته لها على الإسطوانات بصوته الرجولي الخشن، الخالي من بهرجة ونعومة الصوت الغنائي المألوف. فقد كان أداؤه لها تأكيداً أكبر لطاقاته الخلاقة، بما أضفاه عليها من تعبير، وزخرف موسيقى متجدد لايتاح إلا لفنان موهوب مقتدر. ولكن يظل أعظم ما تركه سيد درويش من آثار موسيقية وروحية على أبناء جيله هو ذلك الإبداع الفياض في عالم المسرح الغنائي، الذي اكتشفه حديثاً في تزاوج الحركة المسرحية مع الموسيقى، فانبرى بكل طاقاته للتعبير التلقائي السلس عن كل ما كانت تفيض به مصر في تلك الفترة من حماس وطني ملتهب ورغبة في العودة للجذور واعتداد بالأصول الشعبية، وتأكيد لمصر المتحررة. . . وقد استطاع فارس الموسيقى المصرية أن يصوغ لمسرحيات ـ أغلبها فكاهية ـ ألحانًا تنبض بحيوية إيقاعية جديدة وتكاد تترجم المعاني موسيقياً (إن صح هذا التعبير) ترجمة صادقة في وطنيتها

وريفيتها وسخريتها وتعبيرها عن أبناء الشعب من الشيالين للتحفجية والسقايين إلى الكتبة وغيرهم، ولعل السر وراء توفيقه التاريخي في تلحين هذه الأغاني المعبرة أنه كان يبدأ من الكلمة، يقرؤها ويتمثلها بعمق، فلا تلبث أن تتحول بفضل موهبته الجياشة إلى ألحان فيها صدق ودعابة وحماس، وبذلك خلق عالماً موسيقياً جديداً. وشحن اللحن المصري بطاقة تعبيرية جديدة، وهذا أمر مفهوم من فنان يقول إنه يستطيع أن (يلحن الجرنال)! وسيد درويش هو الذي عرف الإنسان المصري على يديه معنى الغناء الحماسى، فقد كانت أناشيده الوطنية (قوم يامصري، أنا المصري كريم العنصرين، دقت طبول الحرب، بلادي بلادي وغيرها) خبرة موسيقية جديدة أتاحها سيد درويش للإنسان المصري فلمست وتراً عميق التأثير في نفوس المصريين وألهبت مزيداً من الحماس الوطني وأثرت عالم الغناء والمسرح. ومن المعاني الجديدة في موسيقاه تلك النبرة الريفية التلقائية التي وضعت الإنسان الريفي على المسرح، وأسمعت صوته الذي لم يكن له مكان من قبل في محافل الغناء والطرب العثمانلي، فجاءت تلك الأغاني الشعبية الروح تمجيداً للإنسان الريفي المصري واعترافاً بدوره في المجتمع.

ولعل أبرع ما وفق فيه سيد درويش في أوبريتاته هو تجسيده الموسيقي الفذ للشخصيات الاستعمارية والاستغلالية المرفوضة، والتي عبر عنها بألحان تقطر تهكما وسخرية، بما شفي غليل المستمع المصري وأضحكه من القلب، وأطلق آلامه وجروحه الدفينة.

وهكذا فإننا نستطيع أن نقول إنه أضفى على الغناء المصري شحنة تعبيرية هائلة بالنسبة لعصره. وهي شحنة نابعة عن خيال خصب، وحس مرهف بمعاني الكلمات ونبض إيقاعها وانعكاسها على المسار اللحني، ونابعة أولا وقبل كل شيء عن تجاوب عميق مع الأحداث الوطنية والاجتماعية المحيطة به.

وبهذه الموسيقى البسيطة، التي لم تتجاوز الإطار التقليدي ذا الخط اللحني

المفرد والإيقاع ، بهذه الوسائل الموسيقية البسيطة استطاع سيد درويش أن يرتقي بالموسيقى المصرية درجات ، وأن يفتح أمام المستمع المصري أفقا أعلي من مجرد الطرب الحسي ، وأن يعوده على الاستمتاع بغناء صادق ليس مجرد إطار لحني لألفاظ دارجة خليعة تدغدغ الحواس كما كانت الأغاني السائدة قبله .

وهكذا تربع سيد درويش، فارس الموسيقى المصرية ، على عرش الموسيقى في عصره بلا منازع ، فهو المثل الأعلى «للملحن القومي» الذي أخذ بيد الموسيقى نحو طريق جديد تتلمس فيه آفاقاً أعلى وأجمل وتبدع فنوناً مصرية متطورة توحي بمصدرها الجغرافي والروحي ، ويستمتع بها الناس خارج حدود مصر ، وهو ما حققه أو سعى لتحقيقه ، الجيل الأول من المؤلفين القوميين المصريين .

* * *

وإذا مضينا نتتبع أثر سيد درويش على الأجيال التالية له ، فإننا نواجه بحصيلة تراكمية لما بدأه في عصره من تحول موسيقى بعيد المغزى . وأعتقد أنه ليس من المبالغة في شيء أن نشير إلى أثر سيد درويش على الملحنين الكبار الذين ساروا على نهجه في تحرير ألحانهم من الإطار التقليدي الموروث ، وفي توسيع نطاقها نحو التعبير والتنوع والتوسع ، من أمثال زكريا أحمد ، ومحمد القصبجي ورياض السنباطي ، كل في مجاله . فلا شك عندي أن الشرارة التي انطلقت من موسيقى سيد درويش أضاءت الطريق لهؤلاء الكبار وأمثالهم ، ممن طوروا الموسيقى المصرية الغنائية (المفردة اللحن) «من الداخل» ، أي طوروها بنفس وسائلها التقنية : اللحن والإيقاع ، ودون اعتماد على عناصر غربية خارجة عنها ، فأغاني القصبجي الرائعة (للأفلام وأغانيه الطويلة لأم كلثوم) وألحان زكريا ذات النكهة البدوية (فيلم سلاَّمة) وأغانيه التي تقطر شجي (هوا صحيح الهوى غلاب . . . إلخ) وقصائد السنباطي الرصينة «المتقنة» ليست كلها بعيدة عن تيار التجديد والتحرر الموسيقى الذي أطلق سيد

درويش شرارته في موسيقاه بكل فروعها واتجاهاتها. وأتصور أن مثل هذا البحث يتطلب توافر الباحثين الشبان لرصد شواهده ومناقشتها بحثاً عن حقيقة الصلة، إن تأكد أن هناك صلة، بين هذا الجيل وبين فارس الموسيقى المصرية سيد درويش. وإذا كان محمد عبد الوهاب قد اتخذ مساراً شديد الالتصاق بالغرب في تطويره للموسيقى الغنائية المصرية تطويراً خارجياً (أي بأدوات فنية خارجة عن أدوات الموسيقى المصرية الموروثة): فإنه يمثل منهجاً غير منهج سيد درويش ومدرسة مخالفة له وللجيل التالي. وإذا كانت أهدافهما (درويش وعبد الوهاب) في التطوير اتحدت في الاتجاه إلى المزيد من التحرر والتعبير، فالوسائل التي اتبعها كل منهما اختلفت ليس في قربها أو بعدها عن الموسيقى العربية فحسب (بإيقاعاتها وآلاتها وسلالمها وبعض نصوصها)، بل إنها اختلفت فيما حققته من نتائج. . . والزمن هو وحده الكفيل بتأكيد القيم الصحيحة البناءة في تراث كل منهما.

***

وفي مجال تتبع تأثير سيد درويش البعيد على الثقافة المصرية، فقد يدهش القارئ إذا قدمنا له جيل الرواد من المؤلفين القوميين المصريين: أبو بكر خيرت (١٩١٠-١٩٦٣)، ويوسف جريس (١٨٩٩-١٩٦١)، وحسن رشيد (١٨٩٦-١٩٦٩)، على أن فنهم الموسيقى المتطور يمكن اعتباره امتداداً للاتجاه الذي بدأه سيد درويش في تطوير الموسيقى المصرية. هذا على الرغم من الاختلاف الجوهري في معاملاتهم مع موسيقى مركبة العناصر (اللحن والإيقاع وتكثيف النغم: هارمونيا وبوليفونيا)، وهي لغة تختلف عن اللغة الموسيقية الشرقية الثنائية العناصر (اللحن والإيقاع) التي تعامل بها سيد درويش. إن نظرة شاملة لتطور الموسيقى المصرية في النصف الأول من هذا القرن لتدلنا على أن المؤلفين القوميين المصريين بأجيالهم الثلاثة: جيل الرواد والجيلان التاليان له، ليسوا إلا امتداداً منطقياً وجمالياً لما بدأه سيد درويش من

تطوير للموسيقى المصرية، هذا رغم أن المؤلفين (والمقصود بالمؤلف أنه يكتب موسيقى ليست مجرد ألحان، ولذلك نفرق هنا بينه وبين الملحن) القوميين يسعون إلى خلق موسيقى مصرية الجوهر، مصاغة بلغة مستمدة من الغرب وبأدواته الفنية، وقابلة للانتشار خارج الحدود المصرية معبرة عن روح البلد الذي أبدعها. فالتطوير من الخارج، أي بعناصر موسيقية خارجة عن لغة الموسيقى المصرية الموروثة ليس إلا الخطوة الطبيعية التالية للتطوير من الداخل والذي بدأه فارسنا سيد درويش وسار على نهجه فيه فطاحل الملحنين في النصف الأول من القرن ممن أشرنا إليهم من قبل.

وربما كان من المفيد أن نشير هنا إلى قدر من التشابه الموسيقى والروحي بين سيد درويش وأبو بكر خيرت ولا نقصد هنا أن خيرت استلهم ألحانا لسيد درويش (في المتتابعة الشعبية للأوركسترا)، أو بني تنويعات على لحن من أوبريت شهر زاد (في سيمفونيته الثالثة) ولكنا نشير إلى ما أكاد ألمسه بينهما من تقارب في أسلوب الابتكار اللحني ذي الاستدارة المصرية الشرقية، فلكل منهما طريقته في التعامل مع الخط اللحني تشبه الآخر، بل أكاد ألمس آثار هذه الطريقة في لغة خيرت الهارمونية والبوليفونية وعذوبة زخارفه اللحنية، خاصة في الكتابة لآلات النفخ الخشبية.

وإذا كنا نعتبر الموسيقى المصرية المتطورة مناظرة ومواكبة للشعر العربي الحديث في مصر، فإن ذلك يرجع إلى الحاجة النفسية المشتركة للشعراء والموسيقيين لتوسيع آفاق تعبيرهم الفني وإثراء إبداعهم بتجارب نفسية عميقة جديدة فرضتها حياة الإنسان المصري في هذا القرن. وليس من قبيل المصادفة أن الشعر الحديث والموسيقى المصرية المتطورة (للمؤلفين القوميين) قد ظهرا في فترة متقاربة، وإن كلا من الاتجاهين لاقى مقاومة شديدة من السلفيين ورافضي التجديد في حد ذاته، ولعل الشعر الحديث في مصر قد نجح في تثبيت أقدامه في الحياة الثقافية بأفضل مما أتيح للموسيقى المصرية المتطورة، رغم اتساع تجارب الجيلين الثاني والثالث من المؤلفين.

وبهذا المنطق ومن هذا المنطلق نشعر أن سيد درويش ليس بعيد الصلة عن العوامل التي أنتجت الشعر الحديث بحكم تأثيره غير المباشر على الموسيقى المصرية المتطورة التي تعتبر صنو الشعر الحديث، وربما توأمه.

وأخيراً فليس أدل على عمق أثر سيد درويش وخصوبة تراثه وقيم موسيقاه، من قدرتها على التجدد والبقاء، فقد اتسعت آفاق التعليم الموسيقي والحياة الموسيقية في مصر خلال هذا القرن اتساعا لا يمكن إنكاره، ومع ذلك فإن موسيقى سيد درويش تجد مكانا دائما، وبصور متعددة متجددة، في إطار هذا التطور الموسيقى الكبير. ونحن جميعا نعرف أن أشهر أوبريتاته قد تعرضت للهرمنة (التكثيف عن طريق الهارمونية) والتوزيع الأوركسترالي منذ الأربعينات وحتى هذا العام، بوسائل وأساليب موسيقية متعددة كانت في أول الأمر مجرد كساء صوتي وأوركسترالي أكثر دسامة، تقدم به الألحان الخالدة لسيد درويش للجماهير بشكل أفعل، وفي هذا النطاق قام عبد الحليم علي ومحمد حسن الشجاعي بصياغة (أو ما يسمي تجاوزا بالتوزيع) أوبريتات شهر زاد والعشرة الطيبة والباروكة للإذاعة وقام عطية شرارة بصياغة خاصة[1] (في الثمانينات) لأوبريت شهر زاد وأخيراً فإننا نعلم أن مصطفى ناجي قد كتب صياغة جديدة لنفس الأوبريت قدمت في الاحتفال المئوي لمولد سيد درويش في الأوبرا (مارس سنة ١٩٩٢).

وفي مجال إعادة الكتابة أو التأليف على أساس ألحان لسيد درويش بلغة موسيقية تحمل ملامح أسلوب مؤلفها، بجانب مبتكر الألحان الأصلية سيد درويش، فقد أشرنا إلى ما أبدعه أبو بكر خيرت من موسيقى جديدة على أساس ألحانه، وهناك أعمال متناثرة كتبها مؤلفون قوميون، منهم على سبيل المثال جمال عبد الرحيم الذي صاغ موشح «منيتي عز اصطباري»

---

(١) قدمت في اليوبيل الفضي لأكاديمية الفنون في المهرجان الدولي للفنون في ٨ ديسمبر سنة ١٩٨٤ بقيادته.

للوتريات والفلوت في تلوين وترى لألحان سيد درويش، لكي يبرز إيقاعها المركب[1] ومن الموسيقيين الأوروبيين قام المؤلف اليوجوسلافي بوريس باباندوبلو بتأليف «المارش العربي» على أساس ألحان اختارها لسيد درويش، وعزفه أوركسترا القاهرة السيمفوني بقيادته في السبعينات. ومن الصياغات الطريفة لموسيقاه كذلك ما قام به المؤلف الروسي: سيرجي بالاسانيان[2] حين كان أستاذا بكونسرفتوار القاهرة، إذ اختار لحن «أهوده اللي صار» وكتبه (بهارمونيات) للبيانو ونشر في مجموعة مقطوعات للبيانو مستوحاه من ألحان مصرية. وفي تطور آخر كتب المؤلف المصري الشاب راجح داود نسخة من «أهوده اللى صار» للأوركسترا الوترى، وعزفه أوركسترا وتريات الكونسرفتوار في جولاته الأوروبية في السبعينات بنجاح.

وفي مجال موسيقى الطفل قامت عواطف عبد الكريم وبلقيس عباس وسوسن عباس وغيرهم بصياغة عدة أغان لكورال الأطفال، ظل كورال أطفال الكونسوفتوار يؤديها بنجاح كبير، منها ما كتبته بلقيس عباس: الحلوة دي قامت تعجن، طلعت يا محلى نورها، وسالمة ياسلامة، و «دنجي دنجي» إلخ. وللشباب قامت عواطف عبد الكريم بصياغة نشيد قوم يامصري للكورال والأوركسترا. وهذا قليل من كثير نسوقه على سبيل المثال وليس الحصر.

***

وأخيراً وليس آخراً فإن واحدا من أشهر القواميس العالمية Grove Opera وهو قاموس جديد تصدره دار ماكميلان وتخصصه لفنون المسرح الغنائي، هذا

---

(١) كانت هذه الصياغة تلقي استحسانا كبيرا حين يعزفها أوركسترا الكونسرفتوار في أوروبا.

(٢) كان بالاسانيان أستاذا زائراً بالكونسرفتوار، ووضعت إدارة المعهد بين يديه مجموعة ألحان سيد درويش ليختار منها، فاختار هذا اللحن.

القاموس حرص المشرفون على تحريره على ألا تخلو طبعته الأولى (١٩٩٣) من مقال عن سيد درويش وأوبريتاته وكلفوا كاتبة هذه السطور بكتابته بكثير من التفصيل . . . !

وهكذا تمتد تداعيات موسيقى سيد درويش إلى مجالات لم تدر بخلده ، وبأساليب خصبة مسايرة لهذا العصر ، وهذا أعظم دليل على حيوية موسيقاه وقدرتها على البقاء .

زكريا أحمد ... وجيلنا(*)



زكريا أحمد

(*) الأهرام ٣/ ٣/ ١٩٦١ .

زكريا أحمد من معالم حياتنا الموسيقية، فقدنا بفقده دعامة من أرسخ دعائم الغناء العربي الأصيل، ولكنه بالنسبة لجيلنا شيء أكثر من هذا . . . فهو من العلامات المشيرة إلى طريق فهمنا الصحيح لأنفسنا وتراثنا الموسيقى العربي. وهذا المقال ليس تحليلاً لخصائص فن زكريا فالوقت لم يحن بعد لذلك، ولكنه أولاً تحية للفنان الموهوب، وفرصة للاعتراف والتسجيل للمراحل التي مر بها جيلنا في موقعنا من الموسيقى العربية ممثلة في فن زكريا.

ما هي صورة زكريا أحمد في وعي جيلنا وكيف تمثلناه؟ لقد نشأنا ونحن نسمع عن «الشيخ زكريا» من الآباء والأجداد كل ثناء، فهو عندهم من أساطين المغني والطرب، أما نحن فقد كان إحساسنا به مختلفاً، فقد تعرفنا عليه أول الأمر عن طريق صوته مؤدياً لبعض أغانيه الأولى، فارتبطت صورته في أذهاننا بصوت أجش خفيض، هو على اتساع نطاقه صوت جاف لا تلمس فيه ليونة أصوات المغنين وقدرتهم على التطريب. ثم عرفناه فيما بعد من خلال ألحانه التي غناها له مشاهير المغنين والمغنيات فلم نجد في شجاها البطيء وتطريبها المتئد ما يستهوي أسماعاً غضة أو يغذي قلوباً شابة بهرها ما ترامى إليها من روائع الموسيقى الغربية، وأسرها ما أحسته فيها بالفطرة الساذجة من عمق وخصوبة.

والعجيب أن نفس ذلك الجيل من الآباء الذي نشأ على غناء «عبده» وسلامة حجازي ومحمد عثمان ومنيرة، وألحان سيد درويش وطقاطيق زكريا أحمد وقصائد الشيخ أبو العلا - هذا الجيل نفسه قد هيأ لأبنائه منا فرصة التعرف على الموسيقى الغربية، بل وشجعه على ذلك لا هواية فقط، بل ودراسة أيضاً. وكانت كلما توثقت صلتنا بالموسيقى الغربية كلما ابتعدنا عن ذلك الأسلوب التقليدي في الغناء الشرقي، وانصرفنا عما يحمله من قيم فنية، وهكذا تزايدت الهوة بيننا وبين الغناء التقليدي الذي يعبر عنه فن زكريا تعبيراً صادقاً، وأصبحنا نعتقد - بجموح الشباب واعتداده - أننا ننتمي إلى

معسكر مضاد لمعسكر الموسيقى الشرقية، وكنا نلتمس غذاءنا الروحي في الموسيقى الغربية، ثم تفتحت أمامنا آفاق الموسيقى الغربية، وانتقلت صلتنا بها من مجال الهواية السهلة إلى مجال الدراسة، وكنت من بين من بعثوا إلى أوروبا لدراسة موسيقاها وتحصيل علومها، فكانت تجربة مثيرة أيقظت فينا وعياً جديداً، وهناك تجلت لي حقيقتان ناصعتان: الأولى: أني لا زلت أهتز للموسيقى العربية، بل وازددت انفعالا بها عندما بعدت عنها وتعمقت في دراسة غيرها، وعرفت أن ما ترسب منها في شعورنا إنما هو جزء لا يتجزأ من كياننا المعنوي. والحقيقة الثانية: أن الموسيقى الغربية في هذا العصر تتجه إلى الخارج بحثا عن عناصر جديدة تطعم بها لغتها، ففي أمريكا أخذَتْ موسيقى الزنوج، وعن الشرق أخذت الضروب الإيقاعية المركبة والمقامات الخماسية والشرقية وأرباع الأصوات (في بعض التجارب المعاصرة)، أي أنها وجدت في كل فن من تلك الفنون شيئاً له قيمته وجماله. وموسيقانا العربية فن له قيمته ومقاييسه الجمالية الخاصة، وإذا لم يكن هذا الفن قادراً بصورته الراهنة على إرضاء كل احتياجات الجيل العربي الجديد، فليس ذلك عن ضعف في جوهره، ولكن لأننا تركناه نهباً لعوامل الركود والتجمد على مر السنين فحجبت جوهره النقي، وخلفت منه صورة باهتة.

وفي ضوء هاتين الحقيقتين تلاشى الصراع الذي كنا نحسه في نفوسنا بين موسيقانا والموسيقى الغربية، وتبددت الأفكار الطائشة عن المعسكرات المضادة، وحلت محلها نظرة هادئة متزنة تقدر الجميل الأصيل في كل فن وكل عصر. وهكذا بدأت مسئولية جيلنا حيال موسيقانا تتضح، وأصبح عليه أن يعمل لبعث الحياة فيها، وأن يخلصها من شوائب التجديد السطحي، وأن يتحمل أمانة البحث في جوهر تلك الموسيقى بكل ما أكسبته دراسة الموسيقى الغربية من وعي وفهم.

وبهذه النظرة الهادئة بدأ جيلنا ينظر إلى جهود الملحنين الشرقيين المحافظين

نظرة احترام وتقدير، وبرز من بينهم بصفة خاصة زكريا أحمد، صاحب الفطرة الموسيقية والفنان الذي دخل ميدان الموسيقى العربية من أوسع الأبواب، إذ حفظ القرآن الكريم، فاستقامت له موسيقى اللغة العربية، ورتله فتمكن من روح اللحن العربي، وزاده أداؤه للقصائد الدينية تعمقاً في أسرار الروح العربية الموسيقية، وعندما انتقل بعد ذلك إلى التلحين كان مزوداً بتلك النشأة التقليدية العريقة التي أثبتت الكثير من المواهب الموسيقية، فكانت له ألحان مطربة مشجية بلا تكلف أو إسراف، اختار لها مقامات تلائم جوها العاطفي، وكانت له أغان فيها من الحيوية والنخوة العربية والبدوية ما ميزها عن كثير من ألحان العصر، وعبر عن الأرومة العربية التي كان زكريا يعتز بانتسابه إليها، وهداه إحساسه الموسيقي الفطري في كثير من ألحانه إلى التوفيق بين روح الكلمات واللحن وذلك داخل حدود السياق النغمي العذب الذي هو عماد الغناء العربي.

وكان زكريا أحمد صادقاً في فهمه لطبيعة موهبته فلم يحد بها عن طريق التقاليد الغنائية التي نشأ عليها ولم تجرفه تيارات التجديد والاقتباس التي انجذبت بالغناء نحو عرض سطحي تافه من الموسيقى الغربية وانغمست به في تيار من الرخاوة والليونة.

تلك الأصالة والرحابة هي التي حببت إلينا زكريا أحمد، الفنان والإنسان، وملأت نفوسنا تقديراً له، فكنا نلتمس عنده الرأي في كثير من مشاكل الموسيقى العربية العويصة، ولم يكن اختلاف الجيل أو الثقافة أو المشرب حائلاً بين هذا الفنان وبين من عرفوه وقدروه وأحبوه من جيلنا.

هذه كلمة تحية لروح زكريا أحمد، وآمل أن تكون المرحلة التي انتهت بوفاته في موسيقانا بداية عهد جديد، من النماء والازدهار لها، ولكن التحية الحقيقية لفنه تكون بالدراسة الجدية لمجموع إنتاجه الفني عندما تتوافر مادته وتتهيأ فرصته.

محمد القصبجي (*)

متى ينال حقه من التكريم؟

لم يكن نعي القصبجي مفاجأة لأصدقائه وتلاميذه، فقد شهدناه في الشهور الأخيرة وهو يذوى، وكان أشد ما نشفق عليه منه هو ذلك الشعور الأليم بأن الحياة أنكرت فضله في شيخوخته . . . والآن وبعد أن تحررت نفسه الوديعة الطيبة من الآلام كلها (سنة ١٩٦٦)، فإن من حقه علينا أن نقيم فضله ونذكّر الأجيال بقيمته في الموسيقى التي مارسها ملحنا وعازفا وأستاذا خلال نصف قرن مجيد.

كان والد القصبجي قارئا للقرآن يرتله وينشد الأذكار والتواشيح، كما كان يمارس الغناء، وقد ألحق ابنه محمد (المولود سنة ١٨٩٢) بالكتّاب، حيث حفظ القرآن الكريم، ثم التحق بعد ذلك بمدرسة ابتدائية كانت تتطلب من تلاميذها ارتداء الزي الدينى (الجبة والقفطان والعمامة)، وعندما أنهى دراستها لم يحقق أمل والده في متابعة سلك التعليم الديني، بل دخل مدرسة المعلمين، وكان أثناء دراسته فيها يتحين الفرص للعزف على عود والده، وعلّم نفسه العزف عليه خفْية، كما حفظ كل ما تيسر له حفظه من الموشحات والأغاني الشهيرة السائدة في ذلك العصر. وأخيراً اكتشف الوالد موهبة ابنه، فأخذ يلقنه هو دروسًا في عزف العود، ولم يعد ولعه بالموسيقى سراً خافيا. وعندما تخرج من مدرسة المعلمين سنة ١٩١٥ عين «عريفا» (مدرس ناشيء)

(*) على أساس مقال الأخبار ١٦ مايو ١٩٦٦ ومقالة لقاموس جروف (الطبعة القادمة سنة ٢٠٠٠).

في إحدى المدارس وشغل تلك الوظيفة على مضض لمدة عامين، استقال بعدهما لكي يتفرغ تماماً للموسيقى، وخلع عنه الزي الديني . . وتتلمذ القصبجي على يدى الموسيقى الضليع كامل الخلعي (صاحب كتاب الموسيقى الشرقي وهو من عيون كتب عصره)، وعنه أخذ القصبجي تراث الأدوار والموشحات وعرف المقامات والضروب الإيقاعية. وكان لهذه الدراسة الراسخة أثر كبير في وضعه على بداية الطريق لاحتراف الموسيقى، وتكونت لديه حصيلة طيبة ولكن كانت أهم مميزاته عزفه البارع للعود، حيث تفوق فيه على والده بل وأغلب معاصريه، وهذا هو ما أهله ليصبح عضوا في أهم «تخت» في مصر، وهو فرقة محمد العقاد الكبير من عام ١٩١٩، فكانت بداية مرموقة مبشرة بخير.

وبدأ القصبجي يجد نفسه في التلحين، فَلحَّن عددا من الطقاطيق والأغاني الخفيفة، على كلمات خفيفة (وبعضها تافه أحيانا)، وانتشرت أغانيه بأصوات أشهر المطربين والمطربات من أبناء العشرينات المبكرة، وعلى رأسهم منيرة المهدية، وكانت أغانيه الخفيفة تلك تسجلها شركات الإسطوانات الأجنبية، التي وجدت في مصر وموسيقييها سوقا مفتوحة ومربحة.

ومع ذلك كان القصبجي، حتى في تلك المرحلة التمهيدية ـ صاحب لمسات شخصية كما في المقدمات الموسيقية المعتنى بها «واللازمات» الموسيقية التي تتخلل الغناء، وغير ذلك مما سنعود له، في مراحل نضوج القصبجي التالية بشيء من التفصيل.

ولابد هنا أن نتساءل: كيف واجه القصبجي وجيله من الملحنين الكبار في مصر الالتزامات الموسيقية والعملية الجديدة التي أفرزتها ملابسات؛ لم تكن قد تشكلت وتبلورت بعد في الحقب الأولى ـ وهي الملابسات التي خلقتها تغييرات وتطورات متلاحقة مست أماكن تقديم الغناء ونوعية جمهوره وأساليب التلحين التي تتلاءم معه، ومع طرق الانتشار الموسيقى الجديدة عَبْر وسائل تختلف تماما عن الإطار الفني والاجتماعي للموسيقى في مطلع

القرن، وهي الملابسات التي اقتضتها وسائل الإعلام في الراديو والسينما ثم التليفزيون: كيف واجه القصبجي وزملاؤه هذه التحديات الجديدة المتصاعدة؟ يمكن أن نرصد **ثلاثة اتجاهات أساسية** في مسار الموسيقى في تلك الفترة: سنجد طائفة من الموسيقيين وقد بهرتها الموسيقى الغربية - التي أخذت تنتشر في مصر عبر منافذ متعددة - فاستمدت من الموسيقى الغربية بعض ما تيسر من عناصرها السطحية الخارجية أو قشورها إن صح هذا التعبير، واقتبست منها ألحانا وإيقاعات وآلات أوركسترالية، وامتد الاقتباس إلى شيء من الهارمونية (تكثيف الألحان)، وهو ما يعرف في لغة الموسيقيين الدارجة باسم «التوزيع»، وكان يتولاه عنهم موسيقيون أوروبيون، يكسون ألحانهم ويمزجونها بآلات وهارمونيات غريبة على لغتهم الموسيقية الموروثة - وكانت هناك طائفة ثانية اتخذت اتجاها أكثر صحية ورُشدا، فظلت محتفظة بجذورها الشرقية واعتبرتها أساسا تحاول أن تبنى عليه وتوسعه وتثريه، وحفزها تأثير الغرب وموسيقاه للبحث والابتكار بما يتلاءم مع طبيعة جذورهم الموسيقية، وتقبّلت بعض عناصر التأثير الغربي بحذر، واستخدمتها بذوق وتمحيص، منتخبة منها ما تحتمله طبيعة الموسيقى الشرقية، دون أن تنسلخ عن التراث الموسيقى الشرقي، ولا عن طبيعة موسيقاه «المفردة اللحن» - وهناك طائفة ثالثة اتخذت اتجاها انطوائيا وسلفيا عنيدا، وأخذت تجاهد لتلتمس في الماضي ما تخاطب به وحده، وجدان الإنسان الشرقي المصري المعاصر واحتياجاته ومجتمعه المتغير، أي أنها اتخذت اتجاها رافضا تماما لأي تطور أو توسع . . . أما مدرسة «التأليف الموسيقى القومي» - التي تسعى لخلق لغة موسيقية مصرية جديدة، تتبنى «تعدد الأصوات» (تكثيف النغمات) على هَدْى العلم الموسيقى الغربي، ولكن بروح مصرية ظاهرة - فقد ظلت هذه المدرسة الوليدة، بمعزل عن التلحين الغنائي واتجاهاته الثلاثة السابقة.

ماذا كان موقف القصبجي بين تلك التيارات والاتجاهات الثلاثة في التلحين؟ وللإجابة عن هذا السؤال فلابد لنا من تتبع مسار حياته الإبداعية:

يمكننا أن نعتبر البداية الفنية الحقيقية للقصبجي كملحن متمكن قد جاءت مع بداية تعاونه الفني مع أم كلثوم، التي عرفها منذ أن قدمت للقاهرة وكان ممن عاونوا على صقل صوتها وأسلوب غنائها في البداية (بعد أبو العلا محمد)، وقد تأكد هذا المعنى منذ أصبح «العوّاد الأول» لفرقتها الموسيقية، وهي مكانة توازى مكانة «رائد» (ليدر) الأوركسترا السيمفوني في الموسيقى الغربية. وظل القصبجي محتفظا بمكانه هذا حتى نهاية حياته!.

هذه البداية كانت الخطوة الأولى في رحلة متصاعدة من التطور والتفتح الفني في اتجاه الابتكار والتجديد.. فإننا إذا نظرنا إلى أول نجاحاته في ألحانه لأم كلثوم: «إن كنت أسامح» (كلمات رامي) نجد أنه قد بيعت من اسطوانات هذه الأغنية اللطيفة مليون نسخة! وهذا رقم قياسي بالنسبة للعقد الثالث من القرن، في مصر. ثم هناك أغانيه الأخرى الطويلة ذات الطابع السردي والدرامي معا، والتي تطلبتها ظروف الحفلات الشهرية العامة، وطبيعة الكلمات، فقد كان الغناء فيها سجالا بين الفنانة الملهمة وبين جمهور ذوّاق ملتهب الحماس شديد الاستجابة، وهو ما كان يطلق طاقاتها الابتكارية الفذة ويحفزها لمزيد من التفنن والتجويد، وكانت مهمة الفرقة الموسيقية في هذا النوع بالغة الحساسية، فقد كان عليها أن تسايرها وتتابعها بمنتهى المرونة والنعومة، وهو ما كان ليتحقق إلا بوجود القصبجي بصفتيه مبدع الألحان ورائد الفرقة الموسيقية، وبهذا كله أمكن للجمهور أن يستمتع بروائعه التي تقف على قمتها «رق الحبيب» وهي بلا مبالغة من أعظم ما عرفه الغناء العربي لحنا ونصا وأداءً وبناء موسيقيا.

واستمر عطاؤه غزيرا متجدداً في أغاني أفلامها مثل «يامجد»، «منيت شبابي» (فيلم نشيد الأمل) وغيرها، وهنا ابتعدت الألحان عن الاستطالة السردية وإمكانات التكرار والتزويق، كما كان الحال في الحفلات العامة، إذ التزمت أغاني الأفلام بزمن محدد لكل أغنية، لا يخل بإيقاع الفيلم، ولكنه يخلق لحظة درامية ويجسمها بألحان معبرة رائعة، زادها التوزيع الهارموني

الرقيق تأثيرا وبلاغة، وتعد أغاني فيلم نشيد الأمل بالذات تجربة ناجحة تماما في التزاوج بين ألحان الملحنين وعلى رأسهم القصبجي، وبين الهارمونيات المضافة والتي كتبها موسيقى آخر غير الملحن، وزادها التلوين الآلي الرقيق والألحان المتقابلة (الكنترابنط) جمالا. وتعد أغاني ذلك الفيلم تجربة فريدة في تلحينها وفي مستوى الذوق الموسيقى لعملية «التوزيع» (وهو التعبير الدارج الذي يطلق على إضافة الهارمونيات والتلوين الأوركسترالي)، وخاصة بالمقارنة بكثير مما كانت تزخر به الساحة الغنائية الموسيقية حينذاك من محاولات التجديد (والذي لم يحالفه التوفيق في أحيان كثيرة).

وللسينما بالذات ابتكر القصبجي لنفسه اتجاهات في التلحين أخرجت روائع من الأغاني لليلى مراد ونور الهدى ونجاة علي وغيرهن مثل «ليت للبراق عينا» (التي اتخذ فيها طابعا كلاسيكيا رصينا) ولأسمهان وفق القصبجي في ألحان «غرام وانتقام» في «ليالي الأنس في فيينا» وهي قالب ناجح رشيق، متأثر إلى حد كبير بالغرب، ربما بحكم طبيعة الموضوع، وبصفة عامة فإن ألحانه تنقسم إلى نوعين كبيرين، أحدهما: الأغاني العاطفية المسترسلة الطويلة، التي اكتسبت لأم كلثوم بالذات مكانة عليا في عالم الغناء، وهي من وحي الحفلات الشهرية العامة، حيث يتسع الوقت للابتكار والارتجال والاستزادة.

وثانيهما: الأغاني المحددة الزمن القصيرة والتي لا تستمد نجاحها من الإضافات الزخرفية المرتجلة للمؤدي، سواء منها الطقاطيق الخفيفة، أو أغاني الأفلام - وفي كلا النوعين كانت للقصبجي إضافات مرموقة وسّعت آفاق ثالوث التلحين الغنائي وهو: **الصوت والعود والفرقة الموسيقية**.

ومن ألحانه القصيرة - والتي لا تنتمي لأي من النوعين - أغنيته لأسمهان «ياطيور» التي لحنها بأسلوب التلاعب الملون بمرونة وخفة الصوت، وهو الذي يسمى «كولوراتورا» في الموسيقى الغربية، وهو يكتب أساسا لأحدّ أصوات النساء، السوبرانو، ولأخف أنواعه بالذات، (هذا على الرغم من أن

صوت أسمهان لم يكن سوبرانو ولا هو كان خفيفا!) ـ وفي هذه الأغنية أراد أن يتطور بالصوت الغنائي إلى ما بعد حدود الغناء العربي الموروث. وأيا ما كان حكمنا على هذه التجربة المتأثرة كلية بالغرب، وأيا ما كان مدى نجاحها فإنها بلا شك تشهد بروح التفتح والاستطلاع وسعة الأفق التي ميزت إبداع القصبجي، بدرجات وفي مناحٍ مختلفة، طوال حياته.

وجدير بالذكر أن القصبجي ارتفع بدور ووظيفة الفرقة الموسيقية في تلحينه بشكل فريد، فله ألحان تقوم فيها المقدمة الموسيقية للفرقة بتمهيد الجو النفسي للنص الغنائي، وقد بلغ ذروة حقيقة في هذا الميدان في مقدمته لأغنيته الرائعة «رق الحبيب» فهو قد أضفى عليها طابع التلهف والترقب المتوتر، بتكوينات لحنية وإيقاعية قلقة وغير منسابة توحي بميزان خماسي، وبذلك تخدم تماما محور النص الغنائي وهو الترقب المتلهف على لقاء موعود، وهنا ابتعد تماما عن التلحين النمطي المعروف حيث الجمل الموسيقية مبسطة متراصّة النغمات (بما يسمى الحركة المتصلة في اللحن) ومتعادلة في طولها وتعتمد على التكرار أو التسلسل دون النظر إلى طبيعة الجو النفسي للنص الغنائي. وللقصبجي في فواصله الموسيقية (اللازمات) لمسة خاصة تنجح كثيرا في الخروج على الكليشيهات شبه المحفوظة، وغالبا ما تكون متصلة اتصالا عضويا بالتلحين الغنائي ذاته.

وقد ارتفع القصبجي في تلحينه بشكل عام عن الالتزام بالنمط «الشعبي» الذي يقتصر على لحن واحد لكل «مذهب» ولحن ثان يتكرر لكل «دور»، مهما تغيرت المعاني والأجواء النفسية، بل هدته فطرته إلى المبدأ الآخر في التلحين الغنائي، وهو الذي يسمى في الغرب «التلحين المتصل» - Through Composed، وفيه يصوغ الملحن لكل بيت أو مقطع شعري لحنا خاصا به مسايرا لمعانيه وأجوائه. وقد كان هذا المبدأ سر نجاح ملحني الأغاني الفنية (الليدر Lieder) في الغرب في أهم أعمالهم، من أمثال شوبيرت وشومان وهوجو ڤولف. ولا نظن أن القصبجي قد اطلع على نماذج من «التلحين المتصل»

واقتدى بها، وإن كان معروفا عنه تفتحه لكل ما هو جيد وقيم في الموسيقى، وكان يحرص على حضور عروض الأوبرا الإيطالية، وإن لم يتأثر كثيرا بتقاليدها أو أساليبها، بل هو قد توصل لهذا المبدأ في التلحين بوحي من فطرته الموسيقية وحساسيته المرهفة وروح التطلع التي سادت خلال حياته.

ونعود بعد هذه الملاحظات العامة على إنتاجه، لنلقى نظرة شاملة على مسار ألحانه لكي نحاول أن نستشف منها الإجابة عن تساؤلنا الأول عن الاتجاهات الثلاثة التي واجه بها القصبجي وجيله ما فرضته الظروف عليهم من التزامات وأوضاع موسيقية جديدة: هل هو من أنصار الانبهار بالغرب وأصحاب اتجاه الاقتباس الخارجي من سطحياتها؟ أو أنه من أصحاب اتجاه التوسع والإثراء للموسيقى العربية بما يتلاءم مع طبيعتها وطابعها؟ أم أنه من الرافضين لكل جديد والمتزمتين في التمسك بأهداب الماضي؟

إن كل ما ذكرناه قبلا من إثرائه وتوسعه في التلحين بنفس لغة الموسيقى العربية المفردة اللحن (المونودية) ليؤكد أن القصبجي قد اتخذ الاتجاه الوسطى الثاني، الذي يتقبل مبدأ التجديد، ويسعى بجهد وصدق لإثراء موسيقاه بشكل خلاق، أي أنه طور الموسيقى العربية من الداخل.

تطوير الموسيقى العربية من الداخل:

إن هذا التعبير هو الذي أحب أن أطلقه[1] على الاتجاه الذي اتخذه القصبجي، فهو كان حريصا على توسيع إطار الألحان بما يبرز العنصر النفسي فيها، ويحرص على إثراء ألحانه بفكر مبتكر غير مقيد بالأساليب النمطية الموروثة، كما أنه وظف أدواته الموسيقية الموروثة: اللحن والإيقاع وحدهما للتوصل إلى أسلوب أكثر صدقا وتعبيرا وحيوية في التلحين، ولكن بنفس الأدوات الفنية الأصلية، وهذا في تصوري هو الاتجاه الصحي الرشيد الذي

(١) عند القيام بتدريس مادة «قضايا تطوير الموسيقى العربية» للدراسات العليا في أكاديمية الفنون (الكونسرفتوار)، استخدمت هذا المصطلح: **التطوير من الداخل**.

حماه من عدوى الاقتباس والتطعيم والنقل، وأسعفته مواهبه على تجديد التلحين بأسلوب طبيعي غير مفتعل، فيه صدق وابتكار، وهما صفتان ميزتا شخصية القصبجي الإنسان والفنان على السواء.

وما دمنا نتحدث عن التطوير من الداخل فلا بد لنا أن نشير إلى دراسات القصبجي لآلته المفضلة: العود وما أجراه عليها من محاولات لتعديل مقاييس صنعها وصولا بها إلى أقوى وأرخم صوت: فهو لم يكن مجرد عازف ڤيرتيوزى (وهذا وصف العازفين الذين بلغوا قمة البراعة في الغرب) بل عالم وباحث وخبير بصناعة الآلة كما هو خبير بعزفها.

هذا وقد كان يحضر لمعهد «معلمات الموسيقى» - بناء على دعوة من عميدته الألمانية - لكي يقضي معنا ساعة يفيض علينا فيها بما يشاء من عزف وتقاسيم وألحان وملاحظات ومناقشات، كان لها أكبر الأثر في توازن نظرتنا للموسيقى وازدياد احترامنا لفطاحل الموسيقى الشرقية (كما كانت تسمى).

القصبجي والعود:

وكانت لديه مجموعة عالية القيمة من العيدان، بل كان يخص كل آلة بنوع معين من العزف، فهذا عود التقاسيم، وكان يزيده وترا سادسا (أخفض من اليكاه)، لكي يوسع إطارا أكثر للترديد بين ديوان وآخر في عزف التقاسيم، وهذا عود لتلحين الطقاطيق وآخر للأدوار والأغاني الطويلة...

وقد أضفى القصبجي الكثير من الرعاية والتوجيه على عدد من أصحاب الأصوات الجديدة، وكان يتولاهم ويتولاهن بالصقل والرعاية، ويأخذ بأيديهم إلى مراتب النجاح الفني.

وكان يتميز كذلك بصفة نادرة بين معاصريه وهي تمكنه التام من قراءة وكتابة (تدوين) الموسيقى بسلاسة تامة. والقصبجي بجانب هذا كله كان كريما على نفسه شديد الحماس والولاء لزملائه، مدافعا عن حقوقهم ونصيرا لهم،

يسعد لنجاحاتهم، ويتعامل معهم بطبيعة الفنان الصادق المرهف التي ميزته طوال حياته.

* * *

وقبل أن أختم هذا المقال أكرر أنني أعتقد أن للقصبجي على مجتمعه حقا فهو لم يلق بعد ما كان جديراً به من التكريم الأدبي.. فيا ليتنا نتدارك هذا الآن ونحوله لطاقة عملية جادة، تجمع إبداعه وتدرسه بشكل منهجي جاد لتفيد الأجيال القادمة من خبراته.

سيد مكاوي فنان من الشعب(*)



سيد مكاوي

(*) الأخبار ١٥/ ٢/ ١٩٦٧.

من خلال موكب الفن في عيد العلم هذا العام، أخذت معالم صورة المستقبل الموسيقى تتضح على الأفق. . صورة يضيء فيها نور جديد يلمع وسط الضباب، مشيرا إلى ملامح الغد الذي يتغير فيه وضع الموسيقى في المجتمع، وتتخذ وظيفتها الطبيعية فيه كفن هدفه إثراء معنويات الجماهير وتثقيف وجدانها، وليس مجرد فن للتسلية والتطريب فقط.

وقد كان لاختيار الموسيقيين الذين كرموا في عيد العلم، مغزاه البعيد، في الدلالة على وعي المجتمع واستجابته لكل المحاولات الأصيلة التي تسعى إلى إخصاب لغتنا الموسيقية وتوسيع قدراتها التعبيرية. وهذا هو الاتجاه الثقافي الرشيد الذي تمثل في تكريم المؤلفين القوميين، الذين يطورون المادة الموسيقية الشرقية، مستعينين بوسائل التأليف العالمية، مثل عزيز الشوان وجمال عبد الرحيم. في نفس الوقت الذي يكرم فيه فنان مثل سيد مكاوي، الذي نجح في تطعيم الألحان الشرقية البسيطة بطاقة تعبيرية جديدة، ودون الاستعانة بوسائل خارجية. والرابطة العميقة التي تؤلف بين هذين الاتجاهين المتفاوتين ـ والتي يمكن أن تكون دستورا لمستقبل الموسيقى في بلادنا هي السعي المتواصل، على كل مستويات الخلق الموسيقي، للخروج بموسيقانا تدريجا من المجال الحسي إلى المجال الوجداني.

ومحاولات تطوير الموسيقى المصرية بالأساليب العالمية ما زالت تخاطب فئة خاصة من الجمهور، يرجى لها أن تتسع على مر الأعوام بانتشار الثقافة والوعي الموسيقى، ولكنها ليست بحيث تنتشر بين القاعدة العريضة للجماهير في القرى والمصانع، وما زالت هذه الجماهير بحاجة إلى موسيقى بسيطة أصيلة، واضحة الارتباط بتراثها الموسيقى، لها صفة التأثير المباشر. . وهذا هو الدور الذي تلعبه ألحان الفنان الموهوب سيد مكاوي في المرحلة الراهنة، وهو دور اجتماعي وفني له قيمته الكبيرة، ولعله يناظر دور الشعر العامي من حيث مخاطبته المباشرة للجماهير العريضة التي لم يتهيأ لها من الثقافة الأدبية ما يعينها على تذوق الأعمال الأدبية الرفيعة.

ولكن كيف نجح هذا الشاب الضرير في إيجاد الجسر بين فن الجماهير والفن الثقافي الرفيع، وما الذي يميزه عن غيره من الملحنين بالأسلوب الشرقي؟ هذا ما حاولت أن أتلمسه من ثنايا الحديث معه عن نشأته وتعليمه، ومن خلال فحص ألحانه الناجحة وعناصر نجاحها.

عرفت منه أنه نشأ في أسرة فقيرة، وعندما كف بصره وهو في الطفولة الغضة أرسل إلى الكتاب حيث يحفظ القرآن ليتكسب من قراءته وترتيله، وعندما توفي والده استطاع وهو صبي في العاشرة أن يعول أسرته. ومن ترتيل القرآن انتقل إلى مجال الأناشيد الدينية فأخذها من أعلامها مثل الشيخ علي محمود وإبراهيم الفران، ثم اتجه بعد ذلك إلى عالم الغناء القديم الذي استمد منه مثله ونماذجه الأولى، وفتحت له أسرة رأفت أبواب هذا العالم فأتاحوا له فرصة الاستماع الدراسي لاسطوانات سيد درويش ومحمد عثمان، فكان يتابع تلك الأغاني بعوده مرارا حتى يحفظها بإتقان، وما لبث أن كون لنفسه حصيلة دسمة منوعة من الموسيقى العربية. وكان أول احترافه للموسيقى حين اشتغل مغنيا بالإذاعة للتراث القديم، ثم بدأت موهبته في التلحين الغنائي تفرض نفسها واجتذبت ألحانه الغنائية انتباه المستمعين على اختلاف أعمارهم ومستوياتهم الثقافية، فهي تعيد إلى الأذهان إحساس الصدق والأصالة والتلقائية الشعبية التي ميزت أفضل ألحان سيد درويش المسرحية.

وفي السنوات الأخيرة شغل سيد مكاوي بالتلحين للمسرح، فكانت ألحانه لأغاني «الليلة الكبيرة» «لمسرح العرائس» من أجمل ما سمع من هذا النوع، كما أن تلحينه لأغاني الكورس والرجال في مسرحية بريخت «الإنسان الطيب» (وخاصة أغنيتي دخان أزرق والحصان الثامن) خطوة كبيرة لإثبات قابلية الألحان العربية للتعبير الصادق. . . فما هو السر وراء هذا النجاح؟

لعل ارتباط سيد مكاوي بالتلحين للمسرح هو الذي هداه، كما هدى سيد درويش من قبل، **إلى نبذ الأنغام المرصوصة والتخلص من المحسنات اللحنية**

الجوفاء، ومحاولة النفاذ إلى جوهر معنى الكلمات مباشرة، وبالرغم من سلاسة ألحانه وبساطتها البادية، إلا أنها دائما تعبر عن جو الكلمات بأمانة وصدق غير مألوفين في التلحين الغنائي عندنا.

وهكذا نجح هذا الفنان بحساسيته الموسيقية وحدها، في خلق الجسر الذي يقرب بين فن الشعب والفن الثقافي الرفيع.

وقيمة ألحان سيد مكاوي الناجحة إنها تعود المستمع على أن يتطلب؛ في أبسط الألحان الغنائية نفس القيم الفنية التي لا غنى عنها في كل عمل موسيقى رفيع، ألا وهي الأصالة وصدق التعبير.

خيرت أفندي وأحلام طفولتنا السعيدة



P53 أحمد خيرت

قد لا يكون لاسم خيرت أفندي أي صدى عند أبناء الأجيال الجديدة ولكنه كان علما في طفولة الجيل المخضرم الذي بلغ مشارف السبعين . . ، ففي هذا الجيل من «الشيوخ» الآن من لا يزال يذكر لحظات تشع بالخيال والشاعرية والمتعة الإنسانية والموسيقية، لحظات نذكرها كطيف بعيد جميل، للسعادة التي أدخلها على طفولتنا هذا الرجل الذي طواه النسيان الآن . . . فمن هو أحمد خيرت سليمان؟ ومن هو رفيقه وزميله الهراوي الذي كوَّن معه «ثنائيا» أشاع البهجة والدفء في سنوات طفولتنا الغضة (وخاصة في محنة الانفصال عن حُضْن الأسرة!) وحببنا في الموسيقى وجعلها جزءا مؤنساً في حياتنا اليومية في رياض الأطفال؟

أحمد خيرت (١٨٩٩ ـ ١٩٦٤) إنسان مصري من الأعداد الكبيرة التي حباها الله بمواهب متعددة من المصريين، فقد بدأت مواهبه الموسيقية والفنية، (وحماسه الوطني)، تظهر وهو لا زال طالبا في المدرسة الزراعية، فكان ينظم الأناشيد الوطنية وينشدها هو وزملاؤه، فكانت تلهب حماس الشباب في ذلك الجيل وتقوى عزيمته لمكافحة الاستعمار والدفاع عن الاستقلال والحرية. وكان شديد الإيمان بأن الغناء وسيلة مباشرة للارتفاع بمعنويات الشعب، وظل يجاهد حتى وجد لنفسه مكانا حقيقيا يستطيع فيه من خلال الغناء، والغناء الجيد، أن يخدم وطنه بحق.

وجه أحمد خيرت (وهو لا يمت بصلة قرابة لأبي بكر خيرت فيما نعلم) كل طاقاته للابتكار الشعري والموسيقى، **في مجال الطفولة**، وأخيرا نجح في إقناع رجال التعليم بأن الغناء الجيد في الطفولة ضرورة تربوية حقيقية، حيث كانت حصص «الموسيقى في المدارس الحكومية (وهي مدارس الأغلبية في فترة الثلاثينات) وليدة لا زالت تحبو، في صورة بعض الأنشطة الموسيقية التي يمارسها الأطفال كيفما اتفق، وحسب ظروف المدرِّسة أو المدرس، وكانوا يُختارون جميعا في أول الأمر «بالخبرة» بطبيعة الحال. واقتنع رجال التعليم

بالهدف الذي نادى به فسمحوا له بإجراء تجربة نموذجية لمشروع لغرس المعاني التربوية في نفوس الأطفال بالغناء، وذلك في إحدى المدارس الابتدائية، وساعده الحظ حين التقي بصديقه محمد الهراوي وهو شاعر مطبوع، وُهبَ حلاوة الكلمة وسلاسة الإيقاع الشعري، وَهكذا تكون منهما «فريق» ناجح كل النجاح في خلق أناشيد «للأطفال» تلمس حياتهم اليومية في الأسرة والمدرسة، وتثير خيالهم وتشبع نزوعهم الموسيقى بل والتمثيلي! وظل يثابر هو وصديقه على نشر أفكاره وأغانيه، واقتنع أهل التربية والتعليم والمجتمع بأفكاره، فعين مفتشا «للأناشيد» ثم «كبيرا لمفتشي الأناشيد»، (إذ كان هناك حرص إداري واضح على الفصل التام بين تفتيش الموسيقى وبين تفتيش الأناشيد!).

وفي تلك الفترة، من أوائل الثلاثينات، كنا في حجرة الموسيقى المطلة على الحديقة الفسيحة البديعة بمدرسة روضة أطفال شبرا، ومعنا مُدرِّسة الموسيقى الحسناء (مدام إيڤون)، ودخل إلينا رجل متوسط القامة ذو رأس كبير وله شخصية طاغية، وقالوا لنا إنه «خيرت أفندي» مفتش الأناشيد.. ولم نفهم على وجه التحديد عما يفتش؟ (ولم ندرك أنه يفتش على تدريس الغناء والأناشيد لنا)، ولكنه قدم نفسه لنا بشكل قاطع إذ أخرج من جيبه ورقة موسيقى صغيرة وأعطاها لمدام إيڤون، وأخذ الطباشير وكتب على السبورة بخط جميل نشيداً، وأخذ يغنيه لنا بصوت غريب، يحمل أزيزا أو اهتزازا يوحي بصوت الأرغول وإن لم يكن بالتأكيد صوتا جميلا... وبعد لحظات كان قد استحوذ تماما على أسماعنا وعقولنا وخيالنا! إذ سمعناه يغني نشيده:

الفأر لا يخرج في النهار — بل يختبئ في داخل الأجحار
لكنه إذا أتي الظلام — وكان أهل البيت فيه ناموا
يسرح في البيت بلا احتشام — يأكل ما شاء من الطعام[1] إلخ

(١) يستمر شعر النشيد ليوضح سوء عاقبة الفأر عندما يصطاده الهر (القط).

وكان نطقه شديد الوضوح، بل كان يضغط على مخارج الحروف ببعض المبالغة، ولكن ما سحرنا تماماً كان أسلوبه التمثيلي الرائع في تشخيص كل معنى وكل كلمة من حركات هذا الفأر اللئيم ـ ومما زاده مصداقيته لدرجة محيرة، أنه كان يتميز بأذنين كبيرتين بشكل غير عادي (وبعيدتين لحد كبير عن رأسه . . .) وسرح بنا الخيال حتى تصورنا أنه قد تقمص شخصية الفأر تماما وخاصة حين اكتسى صوته بنبرة منذرة بالشر عند كلمات: لكنه إذا أتى الظلام إلخ، وأضافت حركاته وإيماءاته المعبرة بعدا خاصا جعلنا نتمثل الفأر أمامنا . . وخلال دقائق قليلة كنا قد حفظنا الكلمات والنغمات عن ظهر قلب، وبدأنا نغني النشيد (أو نمثله) بطريقة «خيرت أفندي» . . ولكن مع الأسف دق الجرس وانتهى الخيال . . ولا زالت نبرات صوت خيرت أفندي وهو يغني ذلك النشيد، ثم عشرات الأناشيد الأخرى التي آنست طفولتنا وأسعدتنا ـ لا زالت تلك النبرات ما ثلة في أذهاننا رغم مرور عشرات السنين!

وكنا نتلهف على حضوره ليأتي معه بنشيد جديد، فيخرج نوتته من جيبه ويكتبه ويغنيه ونحن نجلس، وكلنا آذان وقلوب متفتحة لكل ما علّمنا وغنى لنا: الطفلة التي تهدهد دميتها ـ في نشيد:

يادميتي ياخيِّرة   يا طلعة منوَّرة
لك عيون حلوة   براقة مدورة
وفيك شعر أصفر   سبيكة مضفرة . . إلخ

وكان بارعا في إطلاق نزعات التمثيل والتقليد عند الأطفال، فنمضي نهدهد عرائسنا الحبيبة (التي نتمناها ولا نمتلكها غالبا)، وحتى البنين لم يستنكفوا من ذلك، وفي كل نشيد كنا نجد في ملامحه أو صوته ما يقرب لنا الشعر، فكان يعطينا تجربة عملية «للعيون البراقة المدورة» بعينيه العسليتين الكبيرتين، وكانتا تتسعان ويخيل إلينا أنهما تنوران مع كل كلمة من الشعر الراقي السلس، ومع النغمة العذبة المنسابة . . وكان في تلحينه للأناشيد لمسة

صدق وابتكار ابتعدت بها تماما عن الرتابة وكانت اختياراته للمقامات مصرية حقيقية وإيقاعاته متفقة تماماً مع موازين الشعر، واكتشفنا بعد ذلك أننا غنينا في أناشيده عبارات خماسية وسداسية التكوين (مع أن الطبيعي المألوف أن يكون عدد مازوراتها رباعيا) لأنها تساير إيقاع الشعر، ولا تفرض عليه تصورا موسيقيا نمطيا مسبقا، وفي ألحانه مقامية شرقية جميلة.

وكان فريق «خيرت والهراوي» هذا موفقا كل التوفيق في اختيار موضوعات للأناشيد، وخاصة للأطفال الصغار، تمس قلوبهم وتسيطر على اهتمامهم، وكان كل نشيد يحمل معنى بسيطا ولكنه جميل، «الله في علاه يحرس كل الناس»، أو «هل تعلمون تحيتي عند الحضور إليكُم»؟ «قطتي صغيرة واسمها نميرة» ولكل واحد من أناشيدهما مغزى تربوي ونفسي قيم. وقد أحاطا طفولتنا بهالة وضاءة من الكلمات والمعاني والألحان الجميلة الصادقة المعبرة، والأصيلة الارتباط بالبيئة.

ومن أبرع أناشيدهُما نشيد «الطيور» الذي يبدأ بمحاكاة «أو نوماتوبية Onom-atopeian» لأصوات الطيور (ولعله هنا هديل اليمام بالذات).

غاغو غاغو غاغو غاغو — نور النهار يظهر

على غصون الشجر — وفوق ماء النَّهَر

وفي نسيم السَّحر — بكل لحن تسجع

* * *

الخير في البكور — يا معشر الطيور

فليس في الوكور — من قُوتِنا ما يُشبِع.. إلخ

وناهيك عن تأثير تقليد أصوات الطيور وإيقاع اللحن المناسب على نفوس الأطفال. وأذكر أنني لفرط إعجابي بهذا النشيد بالذات أردت أن أعلمه

لفصل ضخم من الأطفال أثناء تدريبي على التربية العملية قبيل التخرج، وبذلت جهدا خاصا في عزف المصاحبة على البيانو بشكل إيحائي، ولكني اصطدمت بعقبة لم أتوقعها، فقد كانت القاعدة أن نغني للأطفال النشيد حتى يقلدونا، وإذا بالأطفال يظنون أن صوت الطيور هو «رارو» بدلا من «غاغو» ولكني لم أستطع نطقها بشكل سليم (بسبب لثغة الراء الطبيعية عندي!) فأقلعت تماما عن غناء هذا النشيد، واكتفيت بالإيحاء بمعانيه من خلال العزف، وأعتقد أنني لمست في أصواتهم بعد ذلك شيئا من النعومة والحساسية في التعبير عن الطيور.

ومع أبلغ أناشيد خيرت والهراوي نشيد «الفراش الناعما» ومن أصعبها في التلحين، وهو أغنية أم لطفلها في الليل وهو في الفراش:

إن الفـراش الناعما   فيـه تنـام هـانئـا

نـم ياحبيبي هـادئـا . . إلـخ

وبمثل هذه الكلمات البسيطة بدأ الاهتمام عند أغلبنا بطقوس النوم المريح والفراش الجميل الناعم. وعندما تجاوزنا مرحلة روضة الأطفال إلى سنوات الابتدائية ظل خيرت أفندي يزورنا، أو يبعث لمعلماتنا بأناشيده دائمة التجدد ولا أدري لماذا لم تنشر هذه الأناشيد ونوتاتها رغم الاحتياج الشديد حتى الآن، لحصيلة قيمة مثلها في مدارسنا! وكانت حصص الأناشيد عندنا بمثابة الواحة المورقة في صحراء اليوم المدرسي، وأصبحت أبيات الأناشيد أطول ومعانيها أنضج وأكثر عمقا. وكان عندما يزورنا يختار في لحظات قليلة، الأصوات الجميلة من التلميذات ويدعوهن للغناء غناء منفرداً، وفي إحدى هذه الزيارات كان يقدم لنا نشيدا شجيا مؤثرا هو «حوار بين عصفور طليق وعصفور حبيس».

هاج لي سَجَعُك ذكرى   غمـرت قلبي الحـزين

أنت في الجـو طليق   حولك الوادي النضير . . إلخ

وكان خيرت قد لحنه في مقام صغير (مينور) ملائما تماما للمعنى الحزين الشجي، ووقع اختياره على ثلاثة تلميذات للغناء وحدهن، وكنت إحداهن، وغلبني التأثر على مصير العصفور الحبيس فدمعت عيناي تأثرا حتى كاد يفلت مني زمام الغناء! هذه بعض صور «الحالات» النفسية التي كان هذا الرجل يضعنا فيها بمنتهى السهولة، بفضل طاقاته الموسيقية والتمثيلية واندماجه الكامل فيما يقوم به، وتوفيقه التام في مخاطبة خيالنا.

وعندما التحقنا، أنا وزميلاتي، بمعهد معلمات الموسيقى (كلية التربية الموسيقية بجامعة حلوان حالياً) وجدنا في أناشيد الأطفال والنشء التي أعدها أحمد خيرت والهراوي أكبر معين لنا لأن رسالتها نيّرة وواضحة وتصل إلى القلوب مباشرة. ولا أترك هذا الحديث قبل أن أشير إلى واحد من أرق أناشيدهما هو:

يا عم يا خبّاز ... يا بائع الفَطير
اصنع لنا فطيرة ... تهدى إلى الأمير
واكتب عليها اسمى ... واسم أخي سمير
وهاتها نأكلها ... في الطبق الكبير

وناهيك عن سعادة الأطفال عند أدائهم لحركات تمثيلية منطلقة معبرة عند غناء هذا النشيد، ومجالها فيه واسع حقاً، من استدارة الفطيرة، إلى حركة الإهداء للأمير، وتقليد كتابة الأسماء، وأخيرا: نأكلها في الطبق الكبير..!

ولعل أناشيد خيرت أفندي الوطنية كانت أقرب من غيرها من هذا النوع من الأناشيد الوطنية «والملكية» لقلوبنا، فهي من الحالات القليلة كان لها انعكاس نفسي على الأطفال، على عكس الكلمات النمطية الجوفاء التي كانت تشعرنا بالفتور (وبالنفور أحيانا)، وكانت أول ما تمحوه الذاكرة من الذكريات الموسيقية لطفولتنا. أما أناشيد خيرت الأخرى فقد اكتسبت حياة جديدة في

تجاربنا مع أجيال الأبناء ثم الأحفاد، فقد كانت محفورة في خيالنا وذاكرتنا، وكانت تلقي من هذه الأجيال قبولا فوريا، ويكاد لا يضارعها في هذا النجاح إلا بعض أغاني ذلك الفنان المبدع محمد فوزي للأطفال.

وأجمل ما في أناشيد خيرت والهراوي أن كثيرين منا يغنونها لأحفاد مغتربين يعيشون في بيئات أجنبية لا تمت لمصر ولا للعروبة بصلة، وأظن أن هذه الأغاني البسيطة المعبرة سهلة الحفظ، هي أول ما يطرق أسماعهم ويرسخ في ذاكرتهم من تجارب موسيقية من موطنهم الأصلي مصر.

وفي هذا المجال، فلا يسعني إلا أن أتأمل أطفال مصر من الأجيال الجديدة التي تتباهى بأنها تدرس «إنجليش»! أو في مدارس ألمانية أو فرنسية، حيث يتشكل وجدانها بأغان للطفولة غريبة عن بيئتهم ولغتهم ومجتمعهم.. ولا عجب أن يضعف الانتماء لمصر، وتصبح اللغة العربية كأنها «لغة أجنبية» عند أطفال المدارس الأجنبية في مصر الآن، وهم أغلبية!!.

أما أطفال المدارس الحكومية المصرية، فما أتعس الموسيقى في تكوينهم، وما أشقاهم بما يلقاه هذا الفن في أغلب هذه المدارس من الاحتقار والنكران، (إن لم يكن التلويح بالتحريم وغير ذلك من أساليب الظلام والتخلف)، وإذا كان هذا الحال ينطبق على الأغلبية الساحقة من المدارس المصرية الحكومية في المدن الكبرى، فلنا أن نتخيل مدى الجدب الموسيقى الذي ينشأ فيه الأطفال في مدارس القرى والأقاليم!!، ولهذا يرتمون أمام شاشات التليفزيون ويلتقطون منها ما لا علاقة له بالخيال والحساسية «الموسيقية» وبالطبع ولا بالتربية. والجهود المتفرقة في بعض برامج التليفزيون قد تكون موفقة أحيانا، ولكن قدرة الأسرة على الانتقاء والاختيار والتوجيه التربوي تتناقص بسرعة كبيرة!.

وقد أثبتت لنا حركة المجتمع وتطوره وآثار أجهزة الإعلام فيه على الطفولة أنها تخلق بيئة سمعية مختلفة كلية عن تلك التي تربينا عليها، وكان

لها أكبر الفضل في غرس حب الموسيقى في نفوسنا، مرتبطا بمعان وقيم تربوية أصيلة.

ولا نريد أن نمضى في النظرة التشاؤمية على طول الخط، فالذي لا شك فيه أن نفس تلك الأناشيد قد ألهمت عدداً من المؤلفين الموسيقيين المصريين والمتخصصين في التربية الموسيقية لإعادة صياغتها في صور كورالية جديدة، متشابكة الألحان، لتكون منطلقا لتعويد الأذن المصرية منذ الطفولة على ثراء الغناء «المتعدد الألحان». وظهرت في مصر عدة فرق لكورال الأطفال تدرب الأطفال على هذا النوع من الغناء الثرى النسيج، وفي هذا الإطار برزت أناشيد خيرت لتحتل مكانا كبيراً في حركة الغناء الكورالي للأطفال، فأعيدت صياغة أناشيد مثل: قطتي، يادميتى، ساعة نومي، غاغو وغيرها، حيث أعاد جمال عبد الرحيم[1] صياغتها للكورال هي وأنشودة «كان فيه واحدة ست» (لإحسان شفيق التي تمت بقرابة وثيقة لأحمد خيرت)، كما صاغ عددا من أغان وألعاب الأطفال الشعبية مثل: سوسة كف عروسة، التعلب فات، هنا مقصّ وهنا مقص، ياعم ياجَمّال، حج حجيج وغيرها من النصوص التي جمعتها ودونتها بهيجة رشيد (انظر المقال عنها هنا) في جهد ثقافي جليل، ألهم هذا المؤلف وكثيرين غيره من أمثال عواطف عبد الكريم (في أغنية بفتة هندي على سبيل المثال وغيرها). كما قامت أميمة بإعداد صيغ كورالية موفقة من: الله في علاه، هل تعلمون تحيتى، ساعة نومي وغيرها.

وفي نفس الاتجاه قامت بلقيس عباس بصياغات كورالية جيدة لبعض ألحان سيد درويش للأطفال مثل «الحلوة دي قامت تعجن»، «دنجي دنجي» إلخ ولكن لا زال انتشار مثل هذه الأغاني الطفولية الكورالية الجميلة محدودا بحدود الكورالات شبه المتخصصة مثل كورال أطفال الكونسرفتوار، أو كورال الأوبرا الذي تدربه نادية عبد العزيز، كنموذج لترشيد وتصحيح الاتجاه

---

(١) أصدرت أكاديمية الفنون ٢٠٠٠ كتاب. ضم ١١ أغنية لكورال الأطفال لجمال عبد الرحيم منها ست على أساس أناشيد خيرت (كما ضم كذلك عشرة أغان لكورال الأطفال لعواطف عبد الكريم).

غير التربوي الذي ظهر في كورال آخر للأطفال يتبع الأوبرا، ويغني الأطفال فيه غناءً مفرد اللحن **(أي أنه ليس كوراليا بالمعنى العلمي والفني الصحيح للكلمة)**، بل إنهم يرددون فيه أغاني الغرام والهيام للمطربين والمطربات، وهم لا زالوا في عمر الزهور! وبهذا يخرج هذا النوع عن المفاهيم التربوية الحقيقية لغناء الأطفال، ويبتعد عن المعنى الفني الحقيقي للغناء «الكورالي» المتعدد النغمات. وقد أثبتت تجربة بلقيس عباس وعفت عياد في تدريب كورال أطفال الكونسرفتوار، لما يقرب من عشر سنوات، أن في إمكان الأطفال أن يغنوا أناشيد وأغاني شعبية صيغت لثلاثة أصوات مختلفة مثل «التعلب»، أو صيغت حتى لأربعة أصوات مختلفة مثل «هنا مقص وهنا مقص»، وهذا كله دون أن يضطروا لقراءة النوتة ومشاكلها والتي تنتقص كثيراً من بهجة الغناء الجمعي وخاصة في البداية. ولعل من القراء من يذكر النجاح الهائل لحفلات كورال أطفال الكونسرفتوار (في قاعة إيوارت في السبعينيات) والتي كانت تلقي نجاحا جماهيريا عريضا، في القاعات الموسيقية، وفي الإذاعة والتليفزيون، فقد أثبتت هذه التجارب أن نَبْتًا نضيراً جديدا يبنى للمستقبل على جذور الماضي، ويبدأ أثره من الطفولة الغضة.

* * *

تحية لخيرت أفندي الذي أضاء طفولتنا بأغانيه المعبرة الجميلة وياليتها تعود للمدارس وبرامج الإعلام لتقوّم ألسنة الأطفال وترسخ انتماءهم لبلادهم ولغتهم، وتؤكد في نفوسهم المعاني التربوية الجميلة التي ينبغي أن تتعاون عليها كل عناصر التعليم في الطفولة.

محمد عثمان ودور كادنى الهوى [1]

الخلود من سمات الأعمال الفنية القيمة، التى تحفر لنفسها مجرى فى وجدان أمة ـ يجعلها تعتز بها وتحافظ عليها وتتوارثها، وهذه الأعمال الفنية التى تصمد على الزمن، رغم تغير الذوق والتطور السريع للمجتمعات، تعتبر فى عرف تاريخ الفنون «كلاسيكيات»، أى أعمال تظل قيمتها باقية على الزمن. . . وموسيقى محمد عثمان من كلاسيكيات التراث الغنائى المصرى، فهى قد صمدت أمام اختبار الزمن وأمام تغيرات وتحولات اجتماعية وموسيقية عنيفة ـ بالرغم من أنها عاشت فى ذاكرة الشعب المصرى والعربى عن طريق **«التواتر الشفوى»** ولم تقيض لها فرص التسجيل تدوينا وسمعا، إلا بعد عقود من إبداعها. فألحان محمد عثمان تحدت مخاطر النسيان والتشويه، منذ أبدعها فناننا فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر. . . وعندما أدركتها وسائل التسجيل والتدوين كانت قد حفرت لها مكانا ثابتا فى وجدان أجيال من المستمعين ـ وهذا ما حفزنا اليوم، ونحن على مشارف الألفية الثالثة أن نجتمع لتدارسها والاحتفال بها وبمبدعها الكبير، آملين أن نسلط عليها بعض الأضواء بما اكتسبناه من دراسات «علوم الموسيقى» (الموزيكولوجيا) من إمكانات جديدة.

وقبل أن أعرض فى هذه الورقة لدور «كادنى الهوى» لمحمد عثمان بين

(١) جزء من بحث لندوة الاحتفال بالذكرى المئوية لمحمد عثمان بعنوان «دور كادنى الهوى بين جيلين» والتي عقدتها لجنة الموسيقى والأوبرا والباليه بالمجلس الأعلى للثقافة في يناير سنة ٢٠٠٠.

عصرين ، أود أن أسجل أننى (وكثيرين غيرى) قد اصطدمتُ بعقبات ضخمة في الحصول على أدوات البحث من التسجيلات والمدونات والمعلومات البيوجرافية عن محمد عثمان. **فالمصادر المتاحة قليلة ومتضاربة ومبعثرة**، وقد اعتمدت في هذه الدراسة على **ثلاث نسخ سمعية ومدونة**، وبديهى أن الاعتماد الأساسي يجب أن يكون على النسخ المسجلة صوتيا نظرا للمشاكل التى تحيط بالتدوين الموسيقى للتراث المتناقل بالتواتر الشفهى . فالأنغام المسموعة تقبل تفسيرات شديدة التفاوت فى تدوينها من حيث الميزان الإيقاعى ومن حيث الزخارف والمحسنات المرتجلة ، التى يمكن أن تختلط بالهيكل الأصلى للحن (حتى ليصعب الفصل بينهما) - ولازال أمامنا شوط بعيد للتوصل لاتفاق علمى موضوعى حول كل هذه القضايا فى تدوين التراث .

ولقد كانت **النسخ المسجلة والتى اعتمدت عليها ثلاثا**: نسخة الشيخ يوسف المنيلاوى (١٨٥٠-١٩١١)، وهو قد عاصر محمد عثمان أغلب حياته وإن كان من المحقق أن بأدائه بعض الإضافات الخاصة به للألحان الأصلية - والثانية لابنه عزيز عثمان - ولكل من هاتين النسختين مصداقيتها بحكم المعاصرة التاريخية أوالقرابة ، أما الثالثة فهى لفرقة عبد الحليم نويرة ، وهي تسجيل حديث أنيق منمق، واسع الانتشار، ولكنه يختلف جذريا عن النسختين السابقتين - ليس لانتفاء دور المغنى المنفرد فقط بل فى سرعة الأداء ، التى نجدها عند نويرة أبطأ فى السرعة tempo من السابقتين ، مع أن المعتاد أن التسجيلات الأحدث زمنيا تكون أسرع من القديم[1]، لأن القراءات المحدثة للموسيقى تميل إلى سرعة تفوق السرعات المتبعة فى العصور القديمة، سواء فى الموسيقى الشرقية أو الغربية - ولكن أبرز ما فيها من اختلاف فى «اللازمات» الآلية للتخت، والتى نعتقد أن نويرة أضافها ، فهى تنتهى فى أكثر من مرة **بأربيج هابط فى دو الصغير** (نهاوند)، بينما أن الفكر الموسيقى العربى لايتعامل بالتآلفات الثلاثية (الأربيج) الغربية مطلقا ، فهذه الإضافات تتنافى

(١) وقد تكون تقنيات الاسطوانات القديمة (٧٨ لفة) غير دقية وتميل للسرعة عند سماعها .

مع طبيعة التقاليد العربية المتوارثة، ومع ذلك فلابد أن **نقرر أن تسجيل فرقة نويرة** هذا قد لعب دورا عظيما فى إحياء هذا الدور وانتشاره بين الأجيال المعاصرة، حتى عاد إلى سابق ازدهاره فى الوجدان المصرى . . .

وهكذا تضعنا هذه المناسبات فى مواجهة قاسية مع النقص الفادح فى توثيقنا لهذا التراث - ولاشك أن علينا واجبا قوميا عاجلا، وهو إنشاء مكتبة قومية وأرشيف صوتى، وتحقيق للمعلومات البيوجرافية الدقيقة عن كل الملحنين والمؤلفين الموسيقيين المصريين. ولابد أن تتضافر أجهزة الثقافة والمعاهد الأكاديمية، وكذلك منح التفرغ كل فى مجاله، على الإسراع بتحقيق هذا التوثيق قبل فوات الأوان، وقبل أن تتبدد أجزاء من تاريخ مصر المعنوى.

هذه الدراسة عن «دور كادنى الهوى لمحمد عثمان بين عصرين» تسعى للبحث فى سمات موسيقى محمد عثمان عامة، وعناصر وأسباب قدرتها على البقاء والنماء، وسر قدرتها على فرض ذاتها على فكر وإبداع موسيقى مصرى آخر. جاء بعده بأكثر من منتصف قرن، ومع ذلك فرض هذا الدور نفسه عليه فى مناخ ثقافى وملابسات اجتماعية تختلف جذريا عن تلك التى شهدت مولد الدور فى القرن قبل الماضى - والمبدع الموسيقى الآخر الذى تناول دور كادنى الهوى وسخر طاقاته وخبراته لإبرازه فى ثوب فنى جديد هو جمال عبد الرحيم (١٩٢٤-١٩٨٨).

ولكن لماذا انبهر جمال عبد الرحيم الذى درس التأليف الموسيقى فى ألمانيا، بمحمد عثمان فأراد أن يقدم له عملا موسيقيا كبيرا - على أساس ألحانه - ليكون «تحية لفن محمد عثمان الأصيل»؟

سؤال تتطلب الإجابة عنه أن نمعن النظر أولا فى دور كادنى الهوى لمحمد عثمان، بل وفى فن الدور بصفة عامة، ذلك الفن المصرى الخالص الذى أخذه العالم العربى كله عن مبدعيه المصريين العظام، وعلى رأسهم المسلوب ومحمد عثمان وعبده الحمولى وداود حسنى، وصولا إلى فنان «الحصون

العشرة» (إذا استعرنا من التاريخ العربى تسمية «حصون معبد») ألا وهو سيد درويش.

وهذا الدور واحد من ثمانية وستين دورا لحنها محمد عثمان كما جاء فى المراجع، وهو رقم يستحق التوقف عنده، لأن الدور ذروة الإبداع الموسيقى التقليدى الغنائى، وأصعب أنواعه وأطولها وأهمها. وهو فى هذا يشبه وضع السيمفونية فى الموسيقى الغربية الفنية - فإذا تأملنا حياة محمد عثمان القصيرة (فهو قد توفى عن ٤٥ عاما)، فإننا لنعجب: متى حقق كل هذا الإنجاز الضخم، إضافة إلى بعض الموشحات القيمة؟ وعلينا أن نتذكر أنه لم يظهر كمطرب قبل نمو حنجرته واستقرار صوته، ربما فى العشرين أو ما حولها - ولم يصبح ملحنا محترفا قبل ذلك - فهو إذن قد لحن ٦٨ دورا فى ٢٥ عاما تقريبا. . ! ونحن نصطدم بضآلة المعلومات البيوجرافية المتاحة عنه، ومع ذلك نستطيع أن نستنتج من هذا الرقم مدى غزارة ابتكاره، وخاصة أنه كان يعتمد فى هذا التراث كله على ذاكرته وحدها (فهو لم يكن يكتب النوتة فيما نعلم، وهى لم تكن منتشرة فى عصره)، وأداء الدور الواحد كان يستغرق - بكل ما يضاف إليه ارتجالا من حركات وترديدات - حوالى نصف ساعة. . .

وكان الدور هو قمة السهرة الموسيقية المسماة «الوصلة» أى التى «يتصل» فيها العزف والغناء غالبا فى مقام واحد، وتتدرج المقطوعات مابين مرتجل ومحفوظ من القصَر إلى الطول، حيث يأتى الدور فى ذروة الوصلة، ويعتبر قمتها وأخطر وأهَم أقسامها للمغنى والتخت بل وللمستمعين أيضا.

وهذه الأدوار الدسمة الطويلة أين كانت تؤدى؟ وفى أى ظروف استماع كان الجمهور يتلقاها فى ذلك العصر؟ كان مجال الاستماع الموسيقى حينئذ فى سهرات السمر الاجتماعية فى بيوت الأثرياء فى المدن، أو فى أفراح الطبقة المتوسطة الكبيرة (والصغيرة أحيانا)، وجلسات السهرات الموسيقية فى البيوتات كانت فى قاعات وثيرة وحميمة أشبه بقاعات الموسيقى الصغيرة التى

تقدم فيها الآن حفلات موسيقى الحجرة (لمجموعات الآلات الصغيرة)، وهى جلسات كان يسودها الاسترخاء والارتياح، فلا ضجيج ولاتوتر، وهناك فسحة كبيرة من الوقت أمام الموسيقيين والمستمعين، والفرص مهيأة لانطلاق المغنى (وخاصة إذا كان هو نفسه الملحن) للابتكار والتجديد المرتجل، والمستمعون ينصتون إليه **بكل حواسهم، وهم مع المطرب على موجة نفسية واحدة من حب الحياة والإقبال عليها وعلى الاستمتاع بمتعها** وبهذا العالم الرحب من الجمال الموسيقى «المجرد»، الذى يكمل فنون الزخارف والعمارة والخط الإسلامية، التى يعيشون فى رحابها، وتنعكس عليهم آياتها. . . وقد يبدو هذا الوصف المتخيل لملابسات الاستماع فى عصر محمد عثمان كلاما إنشائيا، **ولكنه مجرد محاولة لرسم الإطار الخاص لاجتماعيات السماع وجمالياته** فى عصر لم يعرف الراديو أو التليفزيون، وهى ملابسات قد تساعد على تفسير كل هذا الثراء من الألحان التى أبدعها عثمان ومعاصروه، وخلقت حولهم جماهير مرهفة ذواقة من المستمعين المتحمسين.

النص: وإذا نحن ألقينا نظرة على النص البسيط لهذا الدور، فإنها ستكفى لتشعرنا بأن سحر وجاذبية الدور تكمن فى ألحانه وحدها ـ لأن النص مبسط جدا فى تركيبه ومعانيه ويعوزه العمق الشاعرى، أو حتى التأنق فى المعانى بمقاييس ذلك العصر. . . والنص للشيخ محمد الدرويش الذى كان وثيق الصلة بمحمد عثمان إذ كتب له كلمات ٢٧ من مجموع أدواره الثمانية والستين. وكلمات هذا النص تثير الحيرة لأنها وردت بصور مختلفة، وليس فى التسجيلات الغنائية ذاتها ما يحسم ما تثيره من جدل: ففى تدوين إبراهيم شفيق[١] ورد النص هكذا:

كادنى الهوى وصبحت عليل

مثل النسيم فى روض الأنس حبى قمر

---

(١) «من تراثنا» اللجنة الموسيقية العليا.

طالع على غصنه[1] ، كله أدب

وطرب وجميل ، مالوش مثيل

دور

للحسن ده بالطبع أميل

ياللى تلوم دا شئ بالعقل

انظر كده واحكم بالعدل[2]

كله أدب وطرب وجميل ، مالوش مثيل

وفى نسخة تدوين أخرى جاء هكذا :

كادنى الهوى وصبحت عليل

مثل النسيم فى روض الأنس حبى قمر

حبى قمر طالع على غصنه

كله أدب وطرب وجميل ، مالوش مثيل

دور

للحسن ده بالطبع أميل

ياللى تلوم دا شئ بالعقل انظر كده

وهناك نسخة ثالثة أوردها د. نبيل شورة تقترب كثيرا من الأولى - وهذه كلها اختلافات متوقعة فى ضوء التواتر الشفوى ، وهى كلمات ، كما نرى ، عامية بسيطة ، ويبدو لى أنها تؤكد ثانويتها بالنسبة لنجاح الدور ، فهى مجرد **إطار عام يحمل كل هذه الألحان البديعة .**

---

(١) جاء في تسجيل صوتي قديم «على غصنى» .

(٢) «واحكم بالعدل» لم ترد إلا في هذه النسخة ، وليس واضحا إن كانت قد وردت في التسجيلات الغنائية القديمة (وخاصة المنيلاوي) نظرا لضعفها بسبب القدم .

وأظننا نتفق على أن جماليات الغناء فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر عندنا لم تكن تتطلب من الألحان الغنائية تعبيرا عن معانى الكلمات، بقدر ما كانت تتوقع من الألحان أن تكسو الكلمات بثوب لطيف مستساغ من ألحان تكاد تكون قائمة بذاتها، بحيث يتوارى النص ومعانيه فى خلفية الاستماع، لأن السياق اللحنى هو الذى يجتذب الاهتمام مادام يغلف الكلمات بأنغام مشوقة للمطرب وللمستمع. إذن نستطيع أن نعترف بأن التلحين فى عصر محمد عثمان **كان تلحينا زخرفيا منمقا أساسا**، يُحَلِّق فى آفاق من الطرب والجمال المجرد، ولا يرتبط بالتعبير عن المعانى فى الكلمات، كما حدث فى مرحلة تالية من ألحان سيد درويش، وخاصة المسرحية منها.

وكان الاختبار الحقيقى لتفنن الملحن (والمغنى فى هذه الحالة) **هو فى المحسنات والحركات المرتجلة**، وهذا أمر مسلم به - فى الموسيقى التى تنتقل بالتواتر الشفهى - أن يكون للمؤدى دور إيجابى يضيف به دائما للحن الأصلى فى إطار من المشاركة بين المؤدى والملحن إذا كانا مختلفين - وعندما يتحمس المستمعون ويتجاوبون مع المغنى، وترتفع درجة حماسه فينطلق فيما يسمى «بالتجلى»، حينئذ يصل الأداء والاستماع معا إلى أعلى مراتبهما فى الموسيقى التقليدية، حتى ولو كانت كلمات الغناء سطحية متكلفة، ليس فيها شاعرية - وليس هذا انتقاصا من قدر محمد عثمان ولا عصره، بل على العكس دليل على غلبة اللحن وأهميته.

ولن أطيل هنا فى اختلافات نسخ النص التى وصلت إلينا لهذا الدور، ففى بعض التسجيلات يبدأ «البيت» الثانى بإعادة كلمة «قمر» (أمَر)، وفى بعضها يبدأ مباشرة بكلمات «طالع على غصنه»، وحتى الغصن أحيانا ينطق «غصنه» أو «غُصْنى»!

ومن الطريف ذكره هنا، بصدد إضافات المؤدى المرتجلة أن محمد عثمان ومعاصره الشهير عبده الحمولى كانا يتشاركان فى غناء أدوار كل منهما وفى

زخرفة ألحان الآخر وإضافة «الحركات» الشيقة لها - وقد اختلفت الروايات حول هذا ، فجاء فى بعض المراجع أن عثمان لم يكن يتقبل هذا، وكان يعتب على زميله ، فكان الحمولى يسترضيه حتى تطيب نفسه - وفى رواية أخرى أن محمد عثمان ، وهو فى قمة شهرته ، كان يشارك فى تخت[1] الحمولى ، وكان يقول عنه أنه «الأفندى بتاعنا» أى « رئيسنا»، وهذه الرواية، إن صحت ، فهى تدل على أريحية حقيقية ، وعلى روح فنانه صافية حقا .

البناء اللحنى للدور:

أظننا نتفق على أن الكلمات هنا ثانوية الأهمية ، وأن اللحن هو جوهر هذا العمل الكبير ، ولذلك نتوقف قليلا أمام بناء الألحان هنا ، لننظر فى تكوين العبارات ومساراتها لحنيا ، ومقاميا ، ودلالاتها .

يحدد العرف السائد فى ذلك العصر بدء تلحين الدور من النغمات الخمس الأولى حول قرار المقام ، وذلك فيما عدا المقامات التى تفرض طبيعتها ضرورة بدء العمل فيها من المناطق الحادة[2] - وكادنى الهوى فى مقام نهاوند ، وهو ليس من المقامات التى تلزم بهذا ، ومع ذلك فهو يبدأ بجولة صغيرة للآلات والغناء (وكانت تسمى الدولاب ووظيفتها التمهيد لطابع المقام) ، ثم ماذا فعل محمد عثمان فى البداية؟ أطلق كلمتى «كادنى الهوى» بنغمه بسيطة تحوم حول درجة الراست صعودا وهبوطا مرتين ، وفجأة نجده قد بدأ التلحين من **درجة المحير** (رى[1]) وهى الدرجة الثانية فوق جواب الراست (الديوان الثانى) ، وبذلك استبق الحوادث وصعد لأعلى من الجواب **بدون مقدمات!** ولم ينتظر التصاعد التدريجى المعروف والذى يؤجل الصعود للطبقات الحادة لما بعد اكتمال استقرار المقام ، (أى غالبا بعد انتهاء غناء بيت من شعر «المذهب

(١) أعتقد أن المقصود هنا أنه كان يشترك فى عزف العود والترديد الغنائى ، إذ كان المألوف إطلاق اسم التخت عامة على العازفين والمنشدين معا .

(٢) مثل الحجاز كار - الفرحفزا - المحير - الحجاز كاركرد . . . . . إلخ .

على الأقل» . . .) (وبالمناسبة ففى مراجعة سريعة لعدد محدود[1] من أدوار محمد عثمان اتضح أنها تلتزم كلها بالعرف الذى يقضى ببدء التلحين من القرار ويؤجل الصعود لما بعد البداية - وهذا عكس ما حدث فى كادنى الهوى!) وبعد هذه البداية الجريئة تنساب العبارات الموسيقية فى قوس عريض وجميل فى مسار هابط فى تسلسل سلمى إلى أن تتريث برهة عند نغمة الجهاركاه (مازورة ٧[2])، وتستمر لتصل فى نهاية الجملة (مازورة ١٢) لنهاية تامة على نغمة الراست، (وهو ما نعرفه فى التحليل الموسيقى باسم قفلة تامة).

ونحن نستخدم بعض مصطلحات التحليل الموسيقى الغربى هنا بتحفظ لأن اللغتين الموسيقيتين تختلفان جذريا من حيث غياب الهارمونية فى موسيقانا التقليدية مع أن الهارمونية أهم وسيلة لتحديد القفلات الغربية، ومع ذلك فإنه يمكن استنباط مواضع التوقف وأنواعها (القفلات) من سياق الخط اللحنى والإيقاعى فقط، وكالمعتاد فى الموسيقى الغنائية تأتى لازمة قصيرة (مازورة ١٢ - ١٥) قبل بداية العبارة اللحنية الثانية (١٦ - ٢٥)، ويبرز فيها نموذج إيقاعى أبسط أو أقل زخرفة من الأول، والموتيف الأساسى فيها جديد ويشغل مازورتين (١٧^{٢} - ١٩^{١})، ويحدث، التطويل هنا بتسلسل هذا الموتيف مرتين هبوطا ولكنا هنا لا نصل لمستقر، إذ تتوقف الموسيقى عند نهاية معلقة (غير تامة) على النوا (صول) (فى ٢٥^{١}).

وليس فى نيتى أن أشغلكم بمثل هذه التفاصيل التقنية التى نستمتع نحن الموسيقيين بها، وتجعلنا نفهم السياق ونقدره تقديرا أكبر، ولكنى أردت فقط بهذه اللمحة الخاطفة أن أثبت لنفسى أن لهذه الأنغام منطقا موسيقيا ينتظمها فى بناء محكم.

---

(١) مثل حظ الحياة - على روحى أنا الجانى - من حبك أولى بقربك - ياما انت واحشنى - القلب داب - حبيت جميل . . . إلخ .

(٢) أرقام المازورات فى التحليل الوارد فى هذا البحث تشير إلى تدوين إبراهيم شفيق المنشور فى الجزء الأول من مجلد « تراثنا الموسيقى» إصدار اللجنة الموسيقية العليا .

وخلاصة التحليل التفصيلى أن الدور يتكون من خمسة أقسام أو أجزاء، الأول: راسخ فى النهاوند تماما وملتزم بالتحرك داخل ديوان المقام فقط ولا يتجاوزه لأعلى لمنطقة الجواب (ويستغرق المازورات من ١ - ٣٢)، وفيه يتدرج اللحن هبوطا فى تسلسلات (sequences) سلمية بموتيف مزخرف، مع بعض التريث عند رابعة المقام (الجهاركاه)، قبل أن يستكمل الهبوط السلمى، بنفس الموتيف، لدرجة قرار المقام وينتهى فيه بقفلة تامة واضحة تماما، ثم من٣٣ - ٣٥[١] لازمة تؤدى زخرفة حول نغمة القرار دو (راست) لتأكيد القفلة السابقة، وبها ينتهى غناء المذهب. وتأكيد المذهب هذا تصرف شهير فى البناء الموسيقى هدفه الإشعار بانتهاء قسم من الموسيقى.

والقسم الثاني يقدم فكرة لحنية جديدة، مع كلمات بداية قسم «الدور» فى النص الشعرى عند «للحسن ده بالطبع أميل» - وهنا يستخدم الملحن نموذجا إيقاعيا جديدا يختلف عما جاء قبله ويتغير الميزان إلى مصمودى صغير، ويتجه المسار اللحنى نحو مزيد من الصعود - بدءاً من (٣٦ - ٢٥)، وإن كانت نهايته مظللة ومختفية لأنها تقود بلمسة واحدة ومباشرة للانتقال البارع والمفاجئ إلى عالم آخر هو عالم مقام الراست فى القسم الثالث.

القسم الثالث: وفيه وفق محمد عثمان لتحقيق انتقال بالغ النعومة من عالم النهاوند (وهو مشابه للمقام الغربى دو الصغير) إلى عالم الراست والذى هو من أكثر المقامات العربية وضوحا ورصانة وتعبيرا عن الطابع الشرقي العربى (بُعد ٣/٤ الصوت عند ثالثته وسابعته).

وهذا تطبيق تلقائى رائع لمبدأ «التنويع» فى المقام. **والتنوع والوحدة هما** الركنان الأساسيان لأى بناء أو صيغة موسيقية شرقا وغربا، وهنا يحلق اللحن إلى أعلى منطقة بلغها، فيصل إلى خامسة الجواب (أى مسافة ثانية عشرة أعلى درجة الراست دو)، كما أن السرعة تتغير لشئ من النعومة أو التدلل؟ فى هذا الجزء المعروف فى اللغة الدارجة باسم «الهَنْك»، وصحة أصل التسمية

بالفـارسيـة هو «آهانك»، ومعناها لغويا انسجام وتوافق، وهو مصطلح لم يظهر إلا فى عدد من المخطوطات السورية من القرنين الخامس عشر والسادس عشر. وفى هذا القسم «يتجلى» المغنى (حسب المصطلح السائد فى ذلك العصر)، يتجلى المغنى فينطلق فى ارتجال الحركات والتصرفات الغنائية البارعة، آخذا مستمعيه معه فى نزهة نغمية بالغة الثراء، تتوارى فيها الكلمات وتغيب المعانى، ولا يتألق إلا الجمال الموسيقى المجرد وحده، وهو الذى يعتبر من سمات الفنون الإسلامية والعربية كلها.

والقسم الرابع: يحقق فيه محمد عثمان بلمسة ساحرة العودة المباشرة لصميم مقام النهاوند (رغم بعد الشقة بينه وبين مقام الراست!) ودون أن نشعر، نجد أنفسنا قد عدنا إلى مقامنا الأصلى عن طريق تغيير طفيف (فى المازورة ٦٩، حيث تتحول سى نصف بيمول إلى سى بيكار)، وهذا الجزء يتميز بأن التلحين فيه أطول وأوسع نطاقا من الأجزاء السابقة، وذلك رغم أنه يقوم بالتحضير بتدرج بطئ للانتهاء، ولكن بعد جولات بارعة فى مقام النوأثر[٢]، ويظل يحوم ويدور حول درجة النواة ويزخرفها بأنصاف أبعاد لأعلى ولأسفل، حتى ليصعب التأكد هل هذه لمسات زخرفية فقط، أم هى تحول حقيقى لذلك المقام؟ وقد نتوقع أن يعود لحن هذا القسم كله للغناء بالآهات (وهى من مكملات غناء الدور وأكثرها انتشارا فى مصر)، ولكن غناء الآهات فى بداية هذا القسم يأتى على نفس الفكرة اللحنية لمطلع الدور كله وبنفس التكوين الإيقاعى.

أما القسم الخامس: فقصير لدرجة تسمح باعتباره ختاما (تذييلا أو «كوده») ويأتى بعد فقرة أخرى من الآهات، ولكنها تتحرك هنا ببطء أكبر من نظيرتها فى بداية هذا القسم (ويبدأ من مازورة ٧٢)- فيما يذكر بالتكبير

---

(١) ويستغرق هذا الجزء من مازورة ٥٢ - ٧٢.

(٢) مقام النو أثر من المقامات التى يسهل الانتقال من النهاوند إليها، فالاختلاف بينهما فى الدرجة الرابعة الزائدة (فادييز فقط).

الإيقاعي augmentation ، وهى طريقة معترف بها للإعداد النفسى والموسيقى للانتهاء المؤثر . ويعود مقام النهاوند لتستقر فيه الموسيقى بوضوح تام بقفلة حاسمة وسريعة بل خاطفة . وهذه الملاحظات نسوقها هنا على أساس المدونات المتاحة والتسجيلات الموسيقية التى وصلت إلينا ، رغم ما يمكن أن يشوبها من نقص أو قصور كما ذكرنا .

وإذا نحن أردنا أن نلخص ـ بعد هذه النظرة التحليلية العامة ـ أهم الملامح الموسيقية التى يمكن أن تفسر النجاح الكبير لهذا الدور (وغيره غالبا من أدوار محمد عثمان) ، وذلك على أساس موضوعى علمى مستمد ، فى أهم تفاصيله ، من القواعد المستقرة فى البناء والتحليل الموسيقى عامة ، فإننا نلخصها فيما يلى :

الوحدة والتنوع:

وهما المحوران اللذان يرتكز عليهما أى بناء أو صيغة (أو قالب) موسيقى فى الشرق والغرب ، فهما من الضرورات النفسية أيا ما كانت اللغة الموسيقية التى صيغ فيها العمل الموسيقى .

والوحدة تتجلى فى الدور فى عدة مجالات :

وحدة المقام : حيث يغلب مقام النهاوند طوال الجزء الأكبر من دور كادنى الهوى[1] ويقابلها على الجانب الآخر **تنوع المقام** ، إذ لحن محمد عثمان قسم الهنك فى مقام ذى طابع مغاير تماما لطابع النهاوند ، ولا تربطه أى من الصلات المألوفة[2] للانتقال أو التحول من مقام لآخر فى الموسيقى العربية ، والصلة بين المقامين الأصلى والجديد صلة واهية ، فالنهاوند لا يشترك مع

(١) حوالى ١٢٢ مازورة من ١٤٤ .

(٢) المألوف فى التحويلات فى الموسيقى التقليدية العربية ، الانتقال من مقام لآخر يشترك معه فى جنس الجذع (مثل راست وسوزناك . . إلخ) وهذه الصلة غائبة تماما فى هذه الحالة ، لذلك يعتبر هذا انتقالا غريبا وشيقا .

الراست إلا فى نغمة وحيدة وهى درجة الركوز (دو) وهذا ما يعزز التأثير النفسى لهذا الانتقال، ويظهر تنوعه المقامى كذلك فى فقرة التحويل لمقام النوأثر، ثم التردد بينه وبين النهاوند لمساحة واضحة قبل أن يقرر فى الختام تأكيد النهاوند (حول ١٣٠).

وحدة الضرب الإيقاعى:

كادنى الهوى ملحن فى ضرب بسيط هو المصمودى وقد التزم به محمد عثمان ولكنه قام بتنويعه أيضا بتحويله إلى مصمودى صغير (وإن كان البناء الإيقاعى واحدا فى الحالتين). («والكبير» فى المصمودى وحداته نوار، بينما «المصمودى الصغير» وحداته كروشات. . .) والتنوع الشيق فعلا يأتى بإبطاء السرعة tempo عند قسم الهنك فى الراست.

وقد أدهشنى حقا ما وجدته من تصرفات بنائية فى هذا الدور **تندرج تحت أساليب البناء اللحنى فى الموسيقى الغربية،** منها على سبيل المثال طريقة **التكبير،** الإيقاعى، وهى أداء جزء موسيقى بقيم إيقاعية أكبر مما جاء بها فى مرة سابقة وغناء الآهات يقدم لنا هذا المثال: (فى المازورة ٧٢) تؤدى الآهات على نموذج إيقاعى ولحنى يستغرق مازورة واحدة ويتسلسل هبوطا مرتين، أما فى القسم الرابع (مازورة ٩٩)، فإنه يبدأ جولة جديدة من ترديد الآهات، ولكن **بنموذج أطول يستغرق مازورتين** (بدلا من واحدة) أى بتكبير النموذج الأصلى لضعف طوله ـ والطريف أنه يتسلسل هنا أيضا ولكن صعودا (٤ مرات) ـ وهذه من اللمسات العجيبه حقا والتى تشهد بفطرة موسيقية سليمة ومرهفة.

الارتباطات الداخلية: بين أنغام الأجزاء المختلفة من الدور هنا حافلة وأجملها هى عودة لحن كلمات «كادنى الهوى»، حين بدأت فى مطلع الغناء على نغمة المحير ـ عودة نفس هذا اللحن مرة وحيدة وأخيرة (فى نفس المقام)

فى ختـام الدور (١٣٥ـ١٤٣) ـ (مع إضـافـة مـازورة زائدة لإحكام القـفلة الأخيرة) .

إن هذه النقاط التى ذكرناها هنا ـ الوحدة والتنوع بظواهرهما المتعددة التى يزخر بها الدور والارتباطات الداخلية بين أجزاء الموسيقى وبعضها ، إنما تدل على أن هذه المبادئ العامة الراسخة ـ والتى عرفها الغرب وقننها ، هذه المبادئ قد توصل إليها ملحنونا الموهوبون بفطرتهم . . .

وختاما أود فقط أن ألمس بسرعة الجانب الجمالى لهذا الدور ـ فالمبهر حقا فيه أنه يشهد بثراء لحنى نادر فهو يتميز ـ منذ بدايته ـ بقوس لحنى عريض ذى استدارة ونعومة غير عادية ، (وأود أن أعترف لكم بأن هذه الاستدارة اللحنية المنطلقة تذكرنى بالأقواس اللحنية البديعة لبعض ألحان أوبرات بوتشينى !) والنطاق الغنائى الواسع لألحان هذا الدور يدل على أن محمد عثمان كان يمتلك صوتا رخيما عريض النطاق ، فهو يمتد عبر ديوان ونصف (وهذا نطاق صوتى شديد الاتساع لمن يغنى بصوته الطبيعى بدون أية تمارين تربية الصوت التى تعاون على توسيع النطاق) ، والغناء «التجاوبى» فى صيغة الدور عند محمد عثمان إضافة قيمة حقا ، **ولم تظهر هذه العناصر بهذا الوضوح عند أسلافه .**

وبعد . . . فإن هذا العرض السريع لهذه الملامح البنائية والأدائية فى دور كادنى الهوى الأصلى يمكن أن تفتح أمامنا مجالات جديدة **لمحاولة تكوين منهج نقدى تحليلى فى تناول تراثنا الموسيقى العربى يعيد قراءته وتقويمه برؤى جديدة .**

الفصـل الثاني

من رواد التأليف الموسيقى

يوسف جريس (*)



يوسف جريس

(*) حوار وحديث إذاعي مع يوسف جريس للبرنامج الثاني، يولية ١٩٥٧، ضمن سلسلة مع المؤلفين المصريين .

في شتاء ١٩٤٢ أقيمت في إحدى قاعات القاهرة الكبرى حفلة موسيقية سيمفونية عزف فيها الأوركسترا أعمالا من موسيقى «لوللي، وبيتهوفن، ومالبييرو، وشوسون، ويوسف جريس». وكان بين جمهور المستمعين في تلك الحفلة فتاة صغيرة كانت تلك الحفلة بالنسبة لها حدثاً لا ينسى، فهي أول مرة تتاح لها فيها فرصة إشباع شغفها البالغ بالموسيقى في حفلة حية ترى فيها عازفي الأوركسترا رأى العين! ولفت نظر الفتاة الصغيرة اسم «جريس»، وهو مطبوع في البرنامج باللغة الفرنسية وتساءلت: أيمكن أن يكون مصريًا؟ وهل في مصر مؤلفون تعزف لهم الأوركسترات؟ وماذا يكون نوع مؤلفاتهم تلك؟ وعندما عزف القصيد السيمفوني (مصر)، وصعد المؤلف على المسرح لتحية الجمهور وجدت الفتاة الصغيرة الإجابة عن كل أسئلتها، بل ووجدتها من قبل في الموسيقى ذاتها، فقد كانت موسيقى ذلك القصيد السيمفوني تختلف تماماً عن موسيقى شوسون ولوللى أو بتهوفن بطبيعة الحال، وكانت فيها أصداء قريبة إلى النفس المصرية. وقد كان برنامج تلك الحفلة منوعاً وكان الأداء جيداً (أو هكذا خيل إلى المستمعة الصغيرة)، وظلت ذكرى هذا الحفل السيمفوني الأول عالقة في ذهن الفتاة، ولكن أقوى ما برز فيها هو اسم المؤلف الموسيقى يوسف جريس.

وكنت أنا هذه الفتاة التي أتيح لها اليوم أن تقدم لمستمعى البرنامج الثاني تجربة موسيقية ترجو أن يكون لها في نفوسهم من الأثر؛ مثلما كان لها في نفسها ونفس غيرها من المصريين في تلك الفترة، التي كانت فيها الموسيقى المصرية حلماً بعيد التحقيق.

ولم تكن تلك الحفلة هي الوحيدة في ذلك العام، بل عزفت لجريس فيها أيضاً سيمفونيته الأولى «مصر» بقيادة المايسترو جوزيف هوتيل الذي كان مديراً لأوركسترا الإذاعة حينئذ، ومنذ ذلك الحين ظل يوسف جريس يوالى نشاطه في التأليف باستثناء بضع سنوات، حال المرض فيها بينه وبين الفن الذي سخر له كل نشاطه. وفي الأسبوع الأخير من يونية الماضي سمعنا له من

أوركسترا القاهرة السيمفوني بقيادة المايسترو زدرافكوفتش القصيد السيمفوني «مصر».

هكذا نرى أن يوسف جريس كان من الرعيل الأول من الموسيقيين المصريين الذين عالجوا التأليف في الصيغ العالمية الكبيرة، وهو من جيل الرواد الذين لم يسبقهم إلى هذا المجال من يتخذونه قدوة أو مثلاً.

ويوسف جريس من أسرة ثرية نزحت منذ سنوات طويلة من المنصورة ونشأ بين والدين مثقفين، كان لهما فضل رعاية موهبته الموسيقية وشغفه العظيم بالموسيقى منذ طفولته المبكرة، حيث تقاسمه حب الكمان والبيانو، ولكن الكمان رَجَح، فبدأ يدرس العزف على تلك الآلة على يد اثنين من كبار الموسيقيين الشرقيين، هما سامي الشوا ومنصور عوض، وبذلك كان اتصاله الأول بالموسيقى عن طريق الموسيقى الشرقية. ثم تطورت دراسته بعد ذلك في اتجاه الموسيقى الغربية، فدرس الكمان على روسدل وآدولف مناشه، ثم درس نظريات الموسيقى والهارمونى في مصر على الأستاذ المجرى «تاكاش» ثم درس التأليف الموسيقى على يد جوزيف هوتيل ذلك الأستاذ التشيكي الذي ساهم بقسط كبير في إنعاش الحياة الموسيقية في مصر في نواح كثيرة.

وسارت دراسته الموسيقية إلى جانب دراسته العامة، حيث درس القانون وتخرج من كلية الحقوق، ولم يشتغل بالمحاماة إلا بضعة أشهر إذ كانت تلك الشهادة في نظره وسيلة للتفرغ للموسيقى، لا عن عجز عن أداء غيرها ولكن عن إصرار ووعي.

وقد عرفته البلاد كمؤلف موسيقى للمرة الأولى سنة ١٩٣٣، حيث عزف قصيده السيمفوني، فلاقى نجاحاً شجعه على المضي في ذلك الميدان.

واستمر جريس بعد ذلك يؤلف للأوركسترا وللآلات المنفردة ولبعض المجموعات الصغيرة، كما عالج تلحين الأوبرا. ومن مؤلفاته الأوركسترالية: السيمفونية الأولى «مصر» والسيمفونية الثانية، وله كذلك عدة قصائد

سيمفونية منها «مصر»، و «نحو دير في الصحراء» (وهو يقصد دير سانت كاترين)، و «النيل والوردة» . . . وغيرها، ومقطوعاته للبيانو المنفرد مقطوعات قصيرة تعبيرية مثل مجموعة المقدمات (بريلود) التي أطلق على كثير منها أسماء خاصة مثل «في القارب، ونسيم النيل»، «وفي واد مصري»، ونسيم اللوتس. . . وغيرها، وله كذلك عدد من المؤلفات لآلته المفضلة الكمان بمصاحبة البيانو مثل «حاملة الجرة»، و «في الغابة»، ومما يجدر بالذكر أنه كتب مقطوعات للكمان المنفرد دون مصاحبة البيانو مثل «الفلاحة»، و«البدوي» أبرز فيها ناحية خاصة من تكنيك تلك الآلة. وقد نشرت بعض تلك المقطوعات منذ سنوات في طبعة مصرية، كما عزفت له بعض الأعمال الأوركسترالية، وهذه هي مؤلفات يوسف جريس تحدثكم عن اتجاهاته وآرائه في التأليف الموسيقى.

وليوسف جريس في موسيقاه أسلوب شخصي واضح المعالم، وليس من السهل أن نرجعه إلى تأثير هذا المؤلف أو ذاك. وهو أسلوب يمكن وصفه بأنه قومي تسود فيه روح مصرية حية تنبع عن إحساس طبيعي مخلص يبدو غير مقصود، فهو لا يستخدم ألحاناً شعبية مصرية، ولا يرتبط في ابتكار ألحانه بمميزات شعبية محددة، فقوميته من نوع تلقائي.

فإذا تناولنا عناصر ذلك الأسلوب وجدنا الناحية الميلودية (اللحنية) شرقية المزاج بشكل واضح لا فى تفاصيلها من حيث المقام ذى الأبعاد الخاصة ـ فهو لا يلتزم المقامات ذات الأبعاد الشرقية ـ ولكن نستطيع أن نعبر عنها بأنها شرقية الإيحاء بما فيها من انسياب واسترسال وغناء وزخرف.

وعنصر الإيقاع الشرقي يبرز في موسيقاه بصورتين، فهو يستخدم الإيقاعات الشرقية المحددة شبه الراقصة في بعض أعماله الأوركسترالية، كما أنه متأثر في كثير من مؤلفاته المنفردة (وخاصة للكمان) بعنصر الإيقاع المسترسل المتغير كما في أسلوب الموال.

أما أسلوبه الهارموني فيغلب عليه نوع من البساطة والاتساع والغني، وله في هذه الناحية اتجاه خاص هو الذي يميز أسلوبه بصبغة شخصية، فهو يبتعد عن الالتزامات التقليدية للغة الهارمونية الأوروبية في كثير من الأحيان، ويدخل في هارمونيته شيئاً من عنصر التنافر الذي يقربه من روح الموسيقى المعاصرة، بما لها من جرأة هارمونية مميزة، فمن ذلك مثلاً استخدامه للخامسات المتوالية في أكثر من موضع، حتى لتبدو سمة مميزة لموسيقاه.

ويبدو من مجموعة أعماله أنه يميل إلى روح «الرابسودية» الحرة في مؤلفاته الكبيرة، فله من القصائد السيمفونية أكثر مما له من السيمفونيات، ولعله يراها أنسب لطبيعة ألحانه ذات الصبغة الشرقية. ونستطيع القول بأن أسلوبه يمتاز ببساطة ووضوح وشاعرية، وأنه متأثر بالبيئة المصرية، بطبيعتها الخاصة وتاريخها وحياتها، تأثراً عميقاً تنطق به أسماء مؤلفاته مثل (على ضفاف النيل، وفي الصحراء، ونسيم النيل، والبدوي. . وغيرها)، كما تعبر عنه موسيقاه كلها.

وكم كان بودى أن أقدم لمستمعي القصيد السيمفوني مصر الذي أداه الأوركسترا المصري في القاهرة منذ أيام، ولكن مع الأسف حالت دون ذلك ظروف قهرية تتصل بفنيات التسجيل وإن كنت أرجو أن تتاح لذلك فرصة قريبة، فالواقع أن أهم أعمال يوسف جريس هي أعماله الأوركسترالية، فهي التي تدل على شخصيته وأسلوبه دلالة حقيقية، ومع ذلك فإن ما نقدمه له بعض مؤلفاته للبيانو المنفرد والكمان المنفرد والكمان دون مصاحبة، وأظنها تمثل جانباً مهما من فن هذا المؤلف، وتدل بصفة عامة على أسلوبه وخاصة في روحه العامة، وفي ألحانه وإيقاعاته ولغته الهارمونية.

ونقدم أولاً مقدمتين للبيانو (بريلود) الأولى: «في ضوء القمر» والثانية: «في القارب»، تعزفهما السيدة راشيل فهيم. والمقدمة الثانية بصفة خاصة تمتاز بلحن شرقي جميل وهارمونية غنية متسعة وأسلوبه للكتابة للبيانو فيه بعض التجديد.

ومن الكمان بمصاحبة البيانو نقدم قطعة بعنوان «حاملة الجرة» تؤدي الكمان فيها لحناً بسيطاً من مقام صغير (ولكنه ليس المقام الصغير المعتاد، بل المقام الأيولي)، ويؤدي البيانو مصاحبة معبرة تبرز فيها الخامسات المتوالية.

وأخيراً فهذه قطعة من الكمان بدون مصاحبة من البيانو وعنوانها «البدوي»، وهي تدل على اقتصاد كبير في التعبير، إذ تؤدي الكمان لحناً شرقياً يمتاز بحليات مألوفة، وتسانده في الوقت ذاته نبرات متقطعة جافة في النطاق المنخفض للآلة.

وبعد فهذا جانب يسير من مؤلفات يوسف جريس الذي يعد من الرواد في الموسيقى المصرية؛ وممن ساهموا في الارتفاع بإمكانياتها الفنية.

حسن رشيد وأوبراه المصرية الأولى



حسن أحمد رشيد

عندما نشر نبأ وفاة المؤلف الموسيقى الكبير حسن رشيد ـ الثالث من جيل الرواد ـ فى عام ١٩٦٩ كان من الملفت حقا أنه كان أقل معاصريه شهرة وانتشارا (حتى بمقاييس الانتشار المتواضعة للمؤلفين الموسيقيين الأوائل).

وسألت نفسى ترى ما السر فى هذا التعتيم على حسن رشيد؟ ولكننى اقتنعت، بعد تأمل لكل الاعتبارات، بأنه لم يكن تعتيما، بل هو تباعد حسن رشيد نفسه عن الحياة الموسيقية والعامة وطبيعة شخصيته، وربما كان اعتماده على زوجته السيدة بهيجة صدقى رشيد فى التفاعل نيابة عنه مع الحياة الخارجية.

ونستطيع أن نضيف لهذه الاعتبارات كذلك غياب التقدير الحقيقى لقيمة إبداعه الموسيقى وما أسهم به فى الموسيقى المصرية، بسبب عدم انتشار عمله الكبير: الأوبرا، والعجيب عند تقديمى للأحاديث الإذاعية فى أواخر الخمسينات مع «المؤلفين الموسيقيين المصريين» كان رشيد يبدو أقلهم حظا من الظهور والوضوح، وربما كان ذلك لأن إبداعه الأساسى كان فى مجال الأوبرا باللغة العربية، وهو إبداع لم يقدم ولم يسجل ولم يُعرف كما ينبغى على الساحة الموسيقية، وربما كان كل ما عرف عنها فى تلك الفترة مجرد آريا (وهو الاسم الفنى للأغانى المنفردة فى الأوبرات والمعبرة عن القمم العاطفية) من هذه الأوبرا، هى: «إيزيس ينبوع الحنان»، وكان من أكثر الفنانين أداء لها وإيمانا بقيمتها الزميلة والصديقة كارمن زكى، (أستاذة الغناء بالكونسرڤتوار ومغنية الأوبرا البارعة)[1]. وعند كتابتى للمقالات لطبعة قاموس جروف Grove فى الثمانينات، كان نصيب حسن رشيد محدودا كذلك بسبب قلة عدد مؤلفاته ـ ولكنه نال حقه فى التقدير كاملا، عندما ما نشرت موسوعة جروف «قاموسها للأوبرا» فى أوائل التسعينات فلم تظهر فيه من أسماء المصريين إلا ثلاثة كُلِّفْتُ بالكتابة عن اثنين منهم فى ذلك القاموس وهم: سيد درويش

---

(١) أعتقد أن كارمن زكى لعبت دورا مهما فى نشر هذه الآريا فى حفلاتها وفى التعريف بمؤلفها.

ومسرحه الغنائى (الأوبريتات) وحسن رشيد وأوبراه الأولى فى الموسيقى المصرية - أما الثالث فكان عزيز الشوان الذى كلفوا موسيقيا آخر غير مصرى بالكتابة عنه (؟) (فجاءت كتابته عنه غير دقيقة ولا هى أمينة فى عرض أسلوبه!)[1]. المهم أن حسن رشيد أخذ بعض حقه فى مقال «قاموس جروف للأوبرا»، ولكنه مع ذلك ظل بعيدا عن بؤرة الاهتمام الموسيقى والثقافى الجديرين بفنه فى مصر!! وهذه كلمات نأمل أن تسهم فى التعريف الحقيقى بفنه وبفضله على الموسيقى المصرية.

حسن أحمد رشيد سليل أسرة عريقة، ولد سنة ١٨٩٦، ونشأ فى طفولته فى بيئة مثقفة، ولكن والده (وفى رواية أخرى والديْه) توفى وهو فى الثالثة من عمره، وكفله بعد ذلك عبد الحميد باشا صادق زوج أخته (وهو قانونى كبير تولى رئاسة مجلس شورى القوانين ومحكمة الاستئناف).

ظهرت على الصبى الصغير أمارات موهبة صوتية وموسيقية تجلت فى شغفه بالغناء العربى وعزف العود، ولما زاد وضوحها خشيت الأسرة من انحراف الصبى نحو هذا الميدان! فأرسلوه وهو فى سن مبكرة (الرابعة عشرة) ليستكمل دراسته الثانوية فى بريطانيا، ثم ليلتحق بعدها بدراسة الزراعة بجامعة درام Durham فى بريطانيا، وهو بهذا قد انضم إلى رعيل المؤلفين الأوائل الذين كانوا ثلاثتهم مؤهلين فى تخصصات جامعية لا تمت للموسيقى بصلة! وإن كان هو الذى انفرد بينهم بأنه قد حصَّل دراسة موسيقية جادة أثناء وجوده فى بريطانيا بالكلية الملكية للموسيقى، وكانت دراسته الأساسية للغناء الأوبرالي فهو صاحب صوت «باريتون» رخيم (من أصوات الرجال المنخفضة الطبقة نسبيا)، وكذلك للتأليف الموسيقى - وبهذه الدراسة أصبح رشيد من

(١) وهو موضوع ثار حوله جدل حاد بينى وبين المشرف على تحرير قاموس جروف الذى أراد أن يدمج تلك المادة من «جروف أوبرا» مع ما كتبتُ أنا عنه فى قاموس جروف الجديد لطبعة ٢٠٠١، وصممت على ألا يكتب اسمى بجانب كاتب آخر لا أوافق على أمانة وحياد عرضه للموضوع! وأخيرا اقتنعوا بوجهة نظرى ونشر مقالى عن الشوان بدون إضافة أسماء أخرى.

أوفر مؤلفى جيل الرواد الأول تعليما موسيقيا، وهو ما دلت عليه كتاباته الموسيقية فيما بعد، وخاصة فى أوبراه الكبيرة «مصرع أنطونيو».

وبانتهاء دراسته وتخرجه (ببكالوريوس الزراعة) عاد إلى مصر وتزوج سنة ١٩١٨ فتاة جميلة ومثقفة من أسرة لا تقل عراقة عن أسرته وهى بهيجة صدقى (كريمة محمود باشا صدقى الذى شغل منصب وزير الأشغال). وكان زواجا موفقا فى تقارب المشارب والهوايات، فزوجته كانت قد تعلمت عزف البيانو والفيولينة (فى الكلية الأمريكية للبنات بالقاهرة) وتابعت بعد ذلك دراسة البيانو لدى تيجرمان فى معهده المعروف بالقاهرة، كما حصلت كذلك دراسات خاصة فى التأليف والغناء، وعلى خلاف عادة سيدات الطبقات الراقية كانت بهيجة رشيد سيدة جادة متفتحة، وكان لها نشاطات موسيقية واجتماعية قيمة وجولات فى نشر الثقافة الموسيقية جعلتهما ينشئان فى بيتهما محطة إذاعة أهلية سنة ١٩٢٩ كانت تبث برامجها (لثلاث ساعات يوميا) من الموسيقى الغربية والعربية ولم تتوقف إلا قبيل افتتاح محطة الإذاعة الحكومية (مايو سنة ١٩٣٤) بقليل.

والجميل فى أمر هذه الأسرة المثقفة الموهوبة أن الزوجين اشتركا فى تلحين أغان عربية بأسلوب موسيقى (غربى) بسيط لأبنائهما (مجموعة أغانى الشباب التى نشراها على نفقتهما الخاصة سنة ١٩٤٢، ١٩٥٨) وأخرى من «أغانى الأطفال» لأحفادهما. وكانت أغانى حسن رشيد أقل عددا من أغانى زوجته وبعضها عاطفى مثل «استعطاف» (شعر البهاء زهير)، وهى من الأغانى التى لقيت انتشارا طيبا فى حفلات الغناء الفنى و «اذكرينى» و«الوقت» وبعضها وطنى مثل عيد مصر (كامل الكيلانى) «وجردوا السيف» (نظم رشيد أيوب). وكان حسن رشيد يشترك بحماس فى حفلات الجمعية المصرية لهواة الموسيقى التى أسسها د. على مصطفى مشرفة لنشر الثقافة الموسيقية (وخاصة عن طريق ترجمة الأعمال الغنائية الغربية للغة عربية سلسة

مطابقة للنص الموسيقى)، وكان اشتراكه بالغناء، وكانت زوجته هى التى تعزف المصاحبة بالبيانو، كما أنه أسهم فى ترجمة بعض تلك الأغانى الأوروبية للعربية، وهى التى نشرتها الجمعية بعنوان «عشرة أغانٍ مختارة» فى جزأين.

وقد تولى حسن رشيد رئاسة تلك الجمعية فى عام ١٩٥٨، وتباعد نشاطها بازدهار الأوبرا المصرية وحفلات أوركسترا القاهرة السيمفونى وغير ذلك، وبعد وفاته تولت زوجته رئاستها. إلى هنا وهذه ترجمة عادية لحياة رجل مثقف محب للموسيقى، ولكنها لا تدل على المغامرة الكبرى التى خاضها حسن رشيد بتلحين أوبرا كاملة باللغة العربية لأول مرة فى تاريخ الموسيقى المصرية:

مغامرة أو مقامرة؟

من المعروف أن فترة الأربعينات كانت قمة العصر الذهبى للغناء الكلثومى وللغناء العربى المعاصر، ففيها تألق فرسان التلحين الثلاثة: القصبجى، وزكريا أحمد، والسنباطى، وتربعت أم كلثوم على عرش الغناء بطاقاتها الصوتية والأدائية الفريدة وحضورها الباهر ولم ينافسها فى هذه المكانة إلا محمد عبد الوهاب بصوته وألحانه ونجاحاته التى اكتسبت له شهرة مدوية وأضافت السينما إلى أمجادهما، وملأت الساحة الموسيقية المصرية والعربية.

وإذا كانت أم كلثوم قد ابتعدت تماما عن المسرح الغنائى وازدهرت فى أجواء التمجيد المطلق لفنها الشخصى، حيث تسلط الأضواء كلها على غنائها (إلى حد الطغيان حتى على ملحنيها) - أما محمد عبد الوهاب فقدم فى أحد أفلامه مشهدا دراميا «مجنون ليلى» وفق فيه لتلحين معبر ودرامى فى حدود لغته الموسيقية العادية، ولكنه لم يعاود التجربة، وهكذا خلت الساحة الموسيقية فى الأربعينات من أى عمل مسرحى غنائى كبير (باستثناء أوبريت «يوم القيامة» لزكريا أحمد و«عزيزة ويونس» له أيضا).

هذه خلفية نريد منها أن نبين أنه لم يكن عند حسن رشيد أى مبرر عملى للاتجاه لتلحين «أوبرا» - أى مسرحية كل مواقفها ومعانيها تؤدى بالغناء (الفردى والكورالى والمجموعات) والأوركسترا. وليس لديه أدنى أمل فى مشاهدة هذه الأوبرا تؤدى على المسرح بإخراج مسرحى، ولا حتى تؤدى فى صورة كونسير غنائى مع الأوركسترا (كما يحدث أحيانا)، فما الذى دفعه للإقدام على ذلك، ألم تكن هذه مغامرة أم «مقامرة» على الأصح!؟ والعجيب أن حسن رشيد لم يتراجع عن عَزْمه على كتابة أوبرا كاملة تغنى بالأساليب الغربية فى ذلك الجو الغنائى العَربى الذى بلغ أوجه، بحيث لا يتسع أو يرحب بأى إبداعات من هذا النوع؟ وذلك أن حسن رشيد توافر على كتابة هذه الأوبرا من عام ١٩٤٥ حتى عام ١٩٤٧، فى قمة العصر الذهبى للغناء العربى المصرى: أليس هذا مما يدعو للدهشة ؟ ولكن التفسير الوحيد لهذه المغامرة أو المقامرة الموسيقية لرشيد أنه كان مدفوعا بقوة أكبر منه ليعبر عن نفسه موسيقيا فى المجال الفنى الذى يتقنه بحكم دراسته للغناء الأوبرالى وللتأليف الموسيقى..

وتاريخ الموسيقى الغربية حافل بحالات عديدة لأوبرات كتبها مؤلفوها، فى أوروبا، ولم تخرج لحيز الوجود فتقدم على المسرح إلا بعد سنوات طويلة من إنجازها، وأحيانا ليس في بلد المؤلف نفسه، بل فى بلد آخر، وحتى هذا الأمل البعيد لم يكن عند رشيد ما يوحى به، ومع ذلك فقد مضى بشجاعة تستحق الإشادة - واختار نصا شعريا شهيرا هو مسرحية أحمد شوقى «مصرع كليوبترا» وكتب أوبراه على نصفها الأول وأسماها «مصرع أنطونيو». وربما كانت قرابته لاثنين من شباب رواد الأدب والمسرح هما محمود تيمور ومحمد تيمور (كان حسن رشيد خالهما) من عوامل هذا الاختيار الأدبى الرصين.

أما عن التلحين الموسيقى فقد كتب حسن رشيد أوبراه لأوركسترا كامل، وجعل أدوار البطولة الغنائية فيها للسوبرانو (كليوبترا) والتينور (أنطونيو)، كما هى عادة الأوبرات الإيطالية.

ومعروف أن تلحين الأوبرا وخاصة الإيطالية بأسلوب ڤيردى - الذى كان واسع الانتشار فى مصر من خلال المواسم الإيطالية السنوية - يعتمد أساسا على قدرة كبيرة على ابتكار ميلوديات (ألحان) غنائية جميلة وعلى تلوينها هارمونيا وأوركستراليا بتلوينات تجسم الأبعاد الدرامية فيها، وهذا هو ما حققه حسن رشيد بقدر طيب من النجاح، هذا بالرغم من الصعوبة الأساسية لتلحين اللغة العربية بحروفها الخاصة (القاف والعين والحاء والغين إلخ)، وخاصة إذا صعد اللحن لمناطق حادة فى الصوت. ولم يكن متوقعا من رشيد أن يحل تلك المعادلة الصعبة فى أوبراه الأولى، ومع ذلك فإنه وفق لذلك إلى حد غير قليل، وواتته حاسة درامية طبيعية على تأكيد مواقع خاصة فى الشعر، كما فى آريا «إيزيس ينبوع الحنان، تعطفى وتلفتى لضراعتى وسؤالى»، ففى نقطة معينة نسمع كليوبترا تنفث عن آلامها بكلمة «آه» «إنى وقعت على رحابك فارحمى»، فإذا بحسن رشيد يمد كلمة آه فى منطقة حادة للسوبرانو لتحدث تأثيرا دراميا بارعا! أما آريا (أغنية) التينور «روما» التى يغنيها أنطونيو بعد هزيمته فى النهاية، فلم تكن بهذا التأثير الدرامى، وذلك لأن ألفاظها العربية تمثل مشكلة حقيقية فى النطق، كما فى: «إن الذى بالأمس زنْت جبينَهُ بالغار، عقّك جهده وعصاك»! أشهد أن شوقى ركز فى هذا البيت معانىَ عميقة التأثير الدرامى، ولكنها صوتيا تكاد تكون مستحيلة فى الأداء الغنائى، كما فى كلمة «عقّك» التى تحفل بمصاعب النطق حتى فى الإلقاء فما بال الغناء؟

وافتتاحية هذه الأوبرا قطعة من الكتابة الأوركسترالية الجميلة التى تدل على تمكن طيب من الكتابة الأوركسترالية فهى تلخص بعض أهم ألحان الأوبرا كالمعتاد، ولكن صياغتها فيها بعض التحرر فى الكتابة فى صيغة الصوناته المتبعة عادة فى الافتتاحيات، ومن لمساته البارعة النداء شبه العسكرى من آلة الكورنو فى بداية الافتتاحية «والمارش» (من الطرمبيت) فى قسمها الأوسط، ومن أجمل أفكار هذه الافتتاحية لحن حنون من آلة الأوبوا من التجليات اللحنية الرائعة لرشيد وهى واحدة من عدة أفكار لحنية

جميلة تتألف منها هذه الافتتاحية المكتوبة فى صيغة معدلة (تختلف عن صيغة الصوناته المعروفة).

وبعد: فماذا وصلت إليه هذه الأوبرا؟، ولنا أن نتساءل ماذا كان مصير هذه الأوبرا من أواخر الأربعينات حين انتهى رشيد من كتابتها وحتى عام ١٩٦٩ عام وفاته؟ إن كل ما قدم منها كان آريات غنائية منفردة فى بعض حفلات متفرقة للجمعية المصرية لهواة الموسيقى، ثم مع البيانو، ثم قدم المشهد الأخير من الفصل الثالث فى ديسمبر سنة ١٩٤٩ مع البيانو أيضا فى إحدى حفلات الجمعية.

الفصل الأخير:

وفى عام ١٩٧٢ كانت فرقة الأوبرا المصرية الناشئة فى مهب الريح، فلم تكن هناك دار أوبرا ولا ميزانية ولا ملابس ولا مسرح ولا أوركسترا، ولكن كانت هناك طاقات غنائية حقيقية وعزيمة وآمال وطموحات كبيرة، وفى تلك الفترة (من ١٩٧٢ ـ ١٩٧٩) وأسندَ إلىَّ الإشراف على تلك الفرقة، وكنا نكافح (المكتب الفنى وأنا) فى سبيل تنظيم عروضها وحفلاتها الغنائية، ثم بعض عروض الأوبرا المسرحية أو الغنائية مع الأوركسترا ـ وكان من أوائل الطموحات التى طَفَت على السطح فى هذه الفترة تقديم أوبرا حسن رشيد باعتبارها أول أوبرا مصرية يكتبها مؤلف مصرى على شعر مصرى (ولم تنافسها فى هذه المكانة إلا أوبرا «أنس الوجود» لعزيز الشوان[1] وهى التى كانت أسعد حظا بكثير، فقدمتها الأوبرا على المسرح بإخراج كامل أكثر من مرة فى التسعينات، فاحتلت بهذا مكانة أول أوبرا مصرية تقدم بإخراج مسرحى بالرغم من السبق التاريخى لمصرع أنطونيو لحسن رشيد سنة ١٩٤٧).

وواجهتنا صعوبات خطيرة فليست هناك ميزانية تسمح بتصميم ديكور أو

١ ـ انظر «ألف ليلة وليلة شرقا وغربا» ص ٢٤٣ فى هذا الكتاب.

مـلابس بأى شكـل، وكل مـا أمكن تدبيـره، وبشق النفس، أيام قليلة من أوركسترا القاهرة السيمفونى لتقديم برنامج ضم إحدى أوبرات الفصل الواحد (كافاليريا روستيكانا)، وفصلا من أوبرا «مصرع أنطونيو»، وأمكن التحايل على مشاكل الملابس والديكور باستعارة بعض الملابس المستخدمة فى أوبرا عايدة وبعض مواد الديكور من نفس المصدر، مع شيء من الخيال! وسار العرض وقتها فى عام ١٩٧٣ على مسرح قاعة إيوارت بشكل جيد غناء[١] وعزفا أوركستراليا وحضورا جماهيريا، ولكنه مع الأسف لم يتكرر مطلقا حتى نهاية القرن؟

* * *

وبعد: فما الذى تبقى لنا اليوم من «مغامرة» حسن رشيد الجريئة؟ أين الأوبرا المصرية التاريخية الأولى؟ . . لازلنا نأمل ونعمل من أجل تقديمها على مسرح الأوبرا بإخراج مسرحى كامل، أو على الأقل فى شكل حفل غنائى مع الأوركسترا مبدئيا، وهو المتبع عادة قبل الإقدام على الإخراج المسرحى بكل أعبائه.

تحية وتقديرا لرشيد المؤلف الموسيقى المصرى الصادق الشجاع، الذى حشد كل طاقاته الإبداعية فى المجال الذى كان يمتلك ناصيته ويحبه بحكم مزاجه وخبراته وهو الأوبرا، دون أن يبالى بما يحف به من مخاطر النسيان والإهمال!

(١) قامت بدور كليو بترا كارمن زكي بالتناوب مع سهير حشمت ودور أنطونيو ألفي ميلاد بالتبادل مع رشدي برسوم، وقدم الفصل الأخير منها في ذلك الموسم.

أبو بكر خيرت

ذكريات وخواطر من العمل المشترك



أبو بكر خيرت

- **تعارف فى قصر عابدين :**

كنا أربعة أعضاء يمثلون الفنون المختلفة فى مكتب وزير الثقافة -د. ثروت عكاشة - فى أواخر الخمسينات ، وكان مقر الوزارة حينذاك فى قصر عابدين الفسيح .

ولفت انتباهى رجل مهيب طويل القامة ، ذو وجه مجدور وأنف كبير وعينان صغيرتان ولكنهما ثاقبتان ، وكان فى مشيته زهو واعتداد ، وسألت زميلا أقدم منه ، فقال لى هذا هو المهندس أبو بكر خيرت!

وبالطبع كنت سمعت عنه وعن شهرته كمهندس معمارى مبتكر ، وعرفت أنه يمارس التأليف الموسيقى وإن لم أكن قد استمعت لأى من مؤلفاته ، وكنت أعلم أنه عازف بارع للبيانو يعزف مؤلفاته للبيانو بنفسه . وكان خيرت يتردد كثيرا على مكتب وزير الثقافة ، الذى كان يكنُّ له تقديرا كبيرا شعرنا به جميعا . والتقينا بعد ذلك فى اجتماعات لجنة الموسيقى بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، وكان من أوائل مشروعاتها إيفاد مجموعة مختارة من الموسيقيين المصريين الواعدين لدراسة قيادة الأوركسترا السيمفونى المصرى الجديد ، الذى كان قد انفصل أخيرا عن الإذاعة وتحول إلى «أوركسترا القاهرة السيمفونى» ، ولكن أهم مشروعات اللجنة وأبعدها مغزى ، التفكير فى إنشاء معهد موسيقى ثالث (فقد كان فى القاهرة معهدان للتربية الموسيقية ، أحدهما يخرج معلمات الموسيقى والآخر وهو الأحدث بكثير - كان يتولى تخريج معلمى الموسيقى) .

- **معهد جديد للموسيقى: لماذا؟**

كان هذا المشروع الحيوى مطروحا للبحث بهدف «تخريج فنانى الأداء الموسيقى طبقا للمستويات الأوروبية فى مجالات العزف والغناء وقيادة الأوركسترا والنقد الموسيقى» (وهذا الهدف الأخير لم يتحقق حتى الآن!) ،

ومنذ أن لاحت الفكرة فى آفاق وزارة الثقافة شُكِّلَت لجنة لتدارس أنظمة معاهد «الكونسرڤتوار» فى عدد من الدول الغربية والشرقية (أى الاشتراكية)، وبطبيعة الحال كان أبو بكر خيرت من أبرز أعضائها، وكان من بينهم محمود النحاس مدير الأوبرا حينئذ، وصالح عبدون سكرتير لجنة الموسيقى بالمجلس الأعلى، ود. محمود الحفنى رائد التعليم الموسيقى فى مصر، ود. بريجيت شيفر العميدة السابقة لمعهد معلمات الموسيقى (التربية الموسيقية الآن) وپييروجوارينو الموسيقى الإيطالى الشهير ومدير كونسرڤتوار الإسكندرية، وإينياس تيجرمان مدير معهد الموسيقى المعروف باسمه ـ ومن الموسيقيين المصريين: جمال عبد الرحيم العائد حديثا من بعثته فى ألمانيا (الاتحادية)، وكاتبة هذه السطور العائدة من بعثتها فى بريطانيا. وقام مقرر اللجنة والدينامو المحرك لنشاطها د. حسين فوزى بتوفير ما تطلبه العمل من معلومات أخرى مكملة للنظم الإيطالية والألمانية والبريطانية وما إليها، كما أضاف لنا د. فوزى بيانات تفصيلية عن التعليم الموسيقى المتخصص فى روسيا السوفييتية والمجر وغيرهما من البلاد التى زارها. وبعد عمل نشط حثيث، بلورت اللجنة تقريرها الذى جمع بين بعض الملامح المميزة للتعليم الموسيقى التخصصى فى بلاد الكتلة الشرقية وبين كونسرڤتوارات أوروبا الغربية.

وخيل إلينا أن الأمور قد استتبت، ولم يبق إلا استصدار القرارات الرسمية، ولكنا فوجئنا بأن معارضة قوية أثيرت فى مجلس الوزراء حول الفكرة وجدوى إنشاء معهد ثالث للموسيقى؟

وكان من الضرورى إعداد مذكرة «دفاعية» تشرح الفوارق بين المعهدين القائمين (للبنات وللبنين) لتخريج معلمى التربية الموسيقية للمدارس وبين معهد «الكونسرڤتوار» الذى سيتولى مهمة تكوين موسيقيين متخصصين لسد احتياجات الحياة الموسيقية التى أخذت تنمو فى تلك السنوات. . . وتم إعداد المذكرة الشارحة، وتمكن وزير الثقافة بحجته وثقله فى المجلس من التغلب

على المعارضة للفكرة ومن الحصول على الموافقة على إنشاء الكونسرفتوار. وفى أواخر صيف سنة ١٩٥٩ جاءنا النبأ العظيم الذى تهللنا له فرحا واستبشرنا به خيرا لمستقبل مصر. وهو القرار الجمهورى بإنشاء «المعهد القومى العالى للموسيقى الكونسرفتوار» ضمن معاهد الفنون التابعة لوزارة الثقافة - وكان الرأى قد استقر على الاحتفاظ بالنسخة الفرنسية لاسم المعهد الجديد «الكونسرفتوار» تأصيلا للفارق بينه وبين المعاهد القائمة فعلا.

وجدير بالذكر هنا أن تسمية «الكونسرفتوار» هذه كان لها وقع غريب على الآذان المصرية، ولكن خيرت كان مصرا على الاحتفاظ بها ضمن التسمية الرسمية للمعهد، رغم أن هذا الاسم الأعجمى كان مصدر صعوبة فى النطق بل وتهكم (وهجوم) على المعهد (والعجيب أن انتهى الأمر بالموظفين الإداريين فى أواخر القرن على اختزاله إلى معهد «الكونسير» فقط! وهو ما كان سيثير حنق خيرت وغضبه لو أنه أدركه!).

بداية تاريخية لمصر ولخيرت:

وأعقب ذلك إسناد عمادة الكونسرفتوار الجديد إلى المهندس المعمارى والمؤلف الموسيقى أبو بكر خيرت، وكما يقولون فإن طريق الألف ميل يبدأ بخطوة واحدة، وبدأ خيرت خطوات التنفيذ ليحول القرار إلى حقيقة واقعة، فى عمل مكثف ومتشعب، استهله بالبحث عن مقر للمعهد وجده في فيلاً فى شارع شجرة الدر بالزمالك (وهى التى تحولت الآن إلى مقر لمكتب وزير الثقافة، بعد انتقال الكونسرفتوار إلى مقره الجديد فى الهرم) - وكان أمر المقر أيسر الأمور بالمقارنة إلى الإجراءات التعليمية التنفيذية التى كان من المحتم إنجازها قبل أن يفتح المعهد أبوابه ويتحول الحلم إلى حقيقة - فكان من أشق الإجراءات إعداد لائحة نظام الدراسة بالمعهد وانتخاب الأساتذة وتنظيم أوضاعهم الوظيفية وشراء الآلات الموسيقية وغيرها من مستلزمات الدراسة،

وكنت أعجب كيف يستطيع خيرت إنجاز هذا كله بجانب عمله المعمارى الذى كان يحمله من موقع لآخر، وكان موعد العمل التحضيرى للمعهد يبدأ فى مكتبه بعمارة الإيموبيليا بعد الظهر، وقد يستمر إعداد اللائحة إلى ساعات، ودهش عبد المنعم الصاوى (وكيل وزارة الثقافة حينئذ) حين مر علينا بمكتب خيرت فى ساعة متأخرة من المساء، فوجدنا مستغرقين فى إعداد اللائحة تمهيدا لافتتاح الدراسة . . .

ورغم الجهد الضخم الذى تطلبه افتتاح الدراسة فقد كدنا نطير غبطة وسعادة لشعورنا بأنه قد أتيحت لنا ظروف تاريخية نادرة لمعايشة تطور جذرى فى حياة مصر الموسيقية والثقافية، كلٌّ فى مجاله .

خيرت مؤسسا وعميدا:

وكوّن خيرت هيئة تدريس متينة للكونسرفتوار من أفضل الأساتذة الأجانب المقيمين مثل : پوليينرى، ڤ . كارو ، دى روجاتيس (بيانو) – آ. مناشه (فيولينه) جيلان رطل (غناء)، وبريجيت شيفر (نظريات) ونيكوليتى[1] (صولفيج)، وقام بنقل العضوين المصريين فى لجنة الإنشاء (جمال عبد الرحيم وسمحة الخولى) للمعهد، كما استقدم من فرنسا أستاذة أخرى للغناء هى فروزييه، والتف حوله عدد من الموسيقيين الإيطاليين المقيمين لعرض خدماتهم سواء فى التدريس أو غيره من الأعمال الموسيقية . وكان هذا كله ينجزه بجوار مسئولياته العديدة، ومنها رئاسة لجنة أوركسترا القاهرة السيمفونى .

البداية من المرحلة العالية؟

وجاء اليوم الكبير أخيرا وفتح المعهد أبوابه لعدد من الطلاب الذين تم اختيارهم بعناية على مستوى موسيقى يسمح لهم بالالتحاق بالسنة الأولى

(١) نظم الكونسرفتوار فريق كورال من الطلبة وهيئة التدريس، وكان يقوده ويدربه نيكوليتى .

بالمرحلة العالية، هذا رغم أن لجنة إنشاء المعهد أشارت بوضوح لتفضيل البدء من الطفولة، ولكن من بين الأسماء اللامعة فى طلاب هذه الدفعة البكر لمعهد الكونسرڤتوار أسماء ازدانت بها الموسيقى المصرية فيما بعد، مثل أميرة كامل وڤيوليت مقار (فى الغناء) وممدوح أبو حديد وأحمد أبو العيد (تشللو) ونبال منيب ومحمد نسيم وسمير عزيز (بيانو) وليلى الصياد وملك داود (نظريات) وغيرهم .

مشاهير الملحنين والكونسرڤتوار

ومن أغرب التجارب التى مر بها خيرت فى السنة الأولى للدراسة بالكونسرڤتوار إقبال عدد من الملحنين المعروفين[1] على الالتحاق بالدراسة به، ورغم تجاوزهم لشروط السن وعدم توافر الدراسات الموسيقية السابقة عند أغلبهم . . . واستطاع خيرت أن يلبى رغبتهم فى الالتحاق، وأثار التحاقهم بالمعهد الجديد ضجة إعلامية رحب بها خيرت تأكيدا لأهمية المعهد، ورغم طموحهم إلا أنهم لم يستطيعوا التأقلم بسهولة مع ظروف الدراسة الموسيقية العويصة، وتركوا الدراسة واحدا بعد الآخر فى شهور قليلة!

وكانت السنوات الأربع الأولى بالكونسرڤتوار نادرة فى ثرائها فى حياة خيرت، وكأن كل ما سبقها منذ مولده (١٩١٠) وحتى تلك السنوات كان تمهيدا أراد به القدر أن يؤهله لمواجهة تحديات ومسئوليات تلك السنوات الخصبة، وكان هو مزهوا بما يحققه يوما بعد يوم فى إدارة المعهد، والذى لم تكن له خبرة حقيقية سابقة بهذه الإدارة التعليمية (إذ كانت دراساته الموسيقية فى باريس أثناء بعثته للعمارة دراسات خاصة مع بعض أساتذة كونسرڤتوار باريس). واستطاع أن يتيح للطلاب المتميزين بالمعهد سواء فى العزف و الغناء فرصا لممارسة العمل الموسيقى والتدريب عليه فى الأوركسترا السيمفونى والأوبرا بحكم وضعه الإشرافى فيهما.

(١) مثل محمود الشريف وكمال الطويل وفؤاد حلمى وغيرهم.

مواجهة غير متكافئة:

وفى أواخر السنة الدراسية الرابعة (١٩٦٣) ظهرت مشكلة ضخمة حين قرر خيرت فجأة إلغاء درجات المواد الموسيقية (مثل الهارمونية والكنترابنطية وتاريخ الموسيقى والتحليل والصولفيج إلخ[١])، وقرر أن يكتفى فى التخرج بدرجة مادة التخصص (العزف أو الغناء أو النظريات) فقط. واعتبرنا نحن - القلة المصرية المؤهلة فى أوروبا - هذا القرار بمثابة ناقوس للخطر المحدق بمستقبل الكونسرفتوار، وكان عددنا أربعة، حيث انضمت إلينا فى أواخر السنوات الأولى بالمعهد الزميلة عواطف عبد الكريم (بعد عودتها من دراستها بالنمسا) ثم أميمة أمين (بعد عودتها من دراستها بسويسرا) وأمَّنت على موقفنا وشاركتنا فى الدفاع عنه د. بريجيت شيفر. وعبثا حاولنا أن نثنيه عن هذه الفكرة ولكنه صمم على موقفه، ولذلك قدمنا مذكرة ضافية للمشرف الإدارى على شئون المعهد حينذاك: أمين حماد[٢] - فطلب منه عقد اجتماع موسع لجميع القائمين بالتدريس بالمعهد لمناقشة هذه المشكلة وتقديم بيان مفصل بالمناقشات فى ذلك الاجتماع وما انتهت إليه...

وانعقد الاجتماع بمكتب خيرت وضم قرابة مائة شخص (منهم مدرسون للمواد الثقافية كاللغات والمواد الاجتماعية بالمرحلة الثانوية الموسيقية للمعهد والتى كانت قد افتتحت قبل ذلك بقليل)، وظهر أن جبهة «المعارضة» - بأعضائها الخمسة - لن تصمد فى وجه هذه الأغلبية الضخمة الحريصة على إرضاء العميد، وكان موقفنا أشبه بقصة داود وجوليات! واستمر النقاش سجالا لعدة ساعات، وأخيرا بدأ بعض مدرسى الموسيقى الأوروبيين يتحولون عن المساندة المطلقة لفكرة العميد، بناء على ما قدمناه لهم من وثائق قاطعه، وتحول الموقف، وأرسلت مذكرة مناقشات الاجتماع فى غير صالح

---

(١) وهى مواد جوهرية للتكوين الموسيقى الجاد.

(٢) كان الكونسرفتوار فى تلك الفترة تابعا لوزارة الإرشاد تحت الإشراف الإدارى لأمين حماد.

فكرة أبو بكر خيرت، وتقرر الأخذ بنفس النظم السائدة فى أوروبا، (أى الأخذ بمجموع التخصص مع المواد الموسيقية الإجبارية الأخرى!) وبالتدريج اقتنع خيرت بأن هذا القرار كان حماية حقيقية لمستقبل الكونسرفتوار من الانزلاق لتخريج مجرد «آلاتية» كما كان الحال قبله.

خيرت مهندسا معماريا لمعاهد الفنون:

تمكن د. عكاشة (وزير الثقافة) من الحصول على مساحة كبيرة من الأرض فى أول طريق الهرم لتشيد عليها مبانى معاهد الفنون، وكلف خيرت بتصميم أبنية ملائمة لمعاهد الكونسرفتوار والباليه والسينما ثم الفنون المسرحية(1)، كما تولى الإشراف على التنفيذ، وكان آخر ما شيده «قاعة سيد درويش» المروحية الشكل، وكان هذا من أحلام شبابه فى سنوات الدراسة المعمارية فى باريس، إذ كان مشروعه للتخرج تصميم دار أوبرا. وكان فخورا بأنه زود تلك القاعة بآلة أرغن ضخمة استقدمت من تشيكوسلوفاكيا، كانت ولا تزال الوحيدة من نوعها فى مصر (وإن أفسدتها عوامل جوية مع انعدام الصيانة وقلة الاستعمال)، ولكن التجربة دلت على أن صوتيات «acoustics» قاعة سيد درويش لم تكن مواتية للأداء الموسيقى، وهذا مأزق وقع فيه عدد من قاعات الموسيقى الكبرى الحديثة فى أوروبا وأمريكا فى عصرنا - وحاولنا فيما بعد(2) معالجة عيوب انتشار الصوت فى القاعة بمعاونة متخصصة من اليابان، حين تحولت القاعة إلى مقر شبه رئيسى للعروض الموسيقية بعد حريق الأوبرا سنة ١٩٧١، ورغم ذلك ظل الصوت فيها مكتوما ضعيف الرنين!..

وظل خيرت فى السنوات الأخيرة يعمل بلا كلل رغم تعاظم أعبائه الإدارية والموسيقية والمعمارية والإبداعية. وفى تلك الفترة مرت به محنة أحزنته كثيرا

---

(١) وهى التى تحولت فيما بعد إلى «أكاديمية الفنون».

(٢) فى أوائل الثمانينات استعدادا لاحتفالات مهرجان اليوبيل الفضى لأكاديمية الفنون سنة ١٩٨٤ فى فترة رئاسة كاتبة هذه السطور للأكاديمية.

لأنها مست فى الصميم واحدا من أقرب أصدقائه كان هو الآخر موسيقيا يمارس عزف الفلوت ثم اتجه للتأليف وقدم للأوركسترا السيمفونى عملا «من تأليفه»، وأثناء تدريبات الأوركسترا عليه، أثار أحد العازفين الأجانب فضيحة أمَّن عليها قائد الأوركسترا، فأعلن أن هذه الموسيقى منقولة حرفيا من أحد المؤلفات الغربية المعاصرة الشهيرة (وأظنها كانت لسترافنسكى)، فأزيلت هذه القطعة من البرنامج . . . وكان وقع هذه الضجة قاسيا على خيرت بحكم صداقته لمؤلفها.

خيرت مبدعا:

أ- البحث عن الطريق:

عندما بدأ خيرت كتابة مؤلفات موسيقية بعد عودته من فرنسا، كان مثله الأعلى هو الموسيقى الكلاسيكية والرومانسية الغربية التى بهرته وخاصة منها مؤلفات البيانو، وكان هو من المحظوظين الذين أوتوا سلاسة وبراعة طبيعية نادرة فى عزف البيانو، آلته الأثيرة، ولذلك جاءت مؤلفاته المبكرة للبيانو شديدة التأثر فى ألحانها وهارمونياتها وصياغتها بتلك النماذج الأوروبية من موسيقى شوبان بالذات، وكان من حسن حظه أن حفلات الجمعية المصرية لهواة الموسيقى أتاحت له فرصة عزف مؤلفاته للبيانو بنفسه.

وكانت أغلب هذه الأعمال المبكرة «دراسات» للبيانو، أسماها «دراسات شاعرية Etudes Lyriques»، وهى تعتمد عادة على لحن بارز سلس بمصاحبة آربيجيه (مع تقابلات إيقاعية فى أحيان نادرة)، ويمكن القول بأنها كانت صورا مبسطة من بعض «الليليات» ودراسات شوبان. وجدير بالذكر أن خيرت ليس المؤلف الوحيد الذى بدأ حياته الموسيقية مقلدا لمؤلفين آخرين، فهذا شأن المبدعين جميعا، وإن اختلفوا فى طول الفترة التى يستغرقونها لاكتشاف أسلوب شخصى مميز لكل منهم.

ومن بين مؤلفات البيانو المبكرة أبدع خيرت عملا أطول وأكثر تركيزا من الدراسات الشاعرية ، هو القصيد Poème للبيانو ، وهو عمل كبير لم ينل حظه من الانتشار ، رغم أنه بلا شك من أهم كتابات الفترة المبكرة وأقيمها . ويمكن القول بأن البيانو كان المحور الرئيسى لتعبير خيرت فى تلك الفترة ، رغم ما كتبه فيها من بعض أعمال أخرى لموسيقى الحجرة[1]، ومن الأغانى الفنية (الليدر Lieder)، وهو نوع من الأغانى الفنية على شعر رصين يلحن للغناء والبيانو، وأفضل نماذجه عند شوبيرت وشومان وبرامز وبعض الفرنسيين في «الميلودى»). وظلت السمة الغالبة على أعمال الفترة السابقة للخمسينات سمة أوروبية، تفتقر لأى ملامح مصرية أو لملامح أسلوب شخصى .

ومن الظواهر الغريبة هنا أن الفنون التشكيلية - وهى الأخرى قد كانت جديدة على المجتمع المصرى - لم تقع فى دائرة التقليد المطلق للغرب لفترات طويلة، ولعل ذلك راجع لرسوخ التكوين الفنى للتشكيليين الأوائل[2] (وهو ما لم يتيسر للمؤلفين الموسيقيين من جيل الرواد)، مثل محمود مختار ومحمود سعيد وراغب عياد وصحبهم، كما كانت أعمالهم مستندة إلى مرجعية تاريخية مصرية شامخة فى هذا المجال، مهدت لهم طريق الإبداع المصرى الأصيل والصادق. أما فى «التأليف الموسيقى» فإن مرجعية التراث الموسيقى الغنائى التقليدى كانت على العكس تقود لاتجاه مضاد لمفهوم التأليف الموسيقى بمعناه الغربى المركب، ولذلك جاءت الإبداعات المصرية الموسيقية الأولى فى هذا المجال هشة، وهو ما يجب أن يؤخذ فى الاعتبار عند محاولة تقييم إنتاج مؤلفى جيل الرواد فى الموسيقى المصرية وخاصة فى مراحل «البدايات» .

---

(١) كتب منها خيرت عددا محدودا لم ينل انتشارا كبيرا، وهى تنتمى كلها للمرحلة «قبل المصرية» فى إبداعه.

(٢) بدأت الدراسة فى مدرسة الفنون الجميلة المصرية سنة ١٩٠٨ .

ب ـ طريق التعبير الموسيقى المصرى:

مر أبو بكر خيرت حوالى منتصف القرن بتحول روحى وفنى هائل حين مسته روح ثورة سنة ١٩٥٢ بالمشاعر الوطنية الفياضة التى أذكتها فى المجتمع، وبالوعى القومى الجديد الذى فتح عيون المصريين لطموحات سياسية وثقافية دفعتهم لمحاولة اكتشاف الذات المصرية والتعبير عنها بصدق. ولاح أن الطريق لتحقيق هذه الطموحات يمر عبر التراث الشعبى المصرى ـ الذى كان هامشيا فى ظل الحكم الملكى ـ فأصبح الإنسان المصرى البسيط ـ بحكمته وتعبيره عن ذاته فى الحقول وفى المدن الصغيرة ـ خارج دائرة الأرستقراطية الثرية ـ هو الدليل والرمز للثقافة المصرية المنشودة.

وإذا كان الوعى بالخصوصية المصرية قد بدأ مبكرا فى الفنون التشكيلية وربما فى المسرح[1]، إلا أنه لم يبدأ فى مجال التأليف الموسيقى ـ بمعناه المركب (من اللحن والإيقاع والتكثيف النغمى والتلوين ـ والمختلف عن الموسيقى العربية أحادية اللحن) ـ إلا على يد خيرت وجيله، كان على هذا الفن الوليد، فن التأليف الموسيقى، أن يتلمس طريقة نحو تعبير ينبىء بخصوصية مصرية قومية يمكن أن تفرض نفسها رغم استخدامها لتقنيات غربية. وكان أبو بكر خيرت فى طليعة الركب، بل كان أول وأهم من حمل لواء الموسيقى القومية المصرية، فجاءت مؤلفاته، بعد منتصف القرن، متسمة بصبغة مصرية واضحة استمدها من استلهامه المبسط والمباشر لعناصر شعبية، وتجلى هذا الاتجاه الجديد فى موسيقاه بدءاً من السيمفونية «الشعبية» (الفولكلورية مصنف ٢١) وفى المتتابعة الشعبية Suite Folkorique[2] مصنف ٢٤ فى مقام دو الكبير، وفى حركة التنويعات على لحن لسيد درويش كان

---

(١) بدأت حركة «تمصير» المسرحيات الغربية مبكرا.

(٢) كتب خيرت افتتاحية شعبية مصنف ٢٦ فى مقام فا الكبير، وقد اعتمد فيها على بعض ألحان سيد درويش (؟) أى أنها ليست شعبية بالمعنى العلمى الحقيقى للمصطلح.

يغنيه زعبلّة بطل أوبريت شهرزاد، وربما تجلى هذا الاتجاه نحو المصرية بشكل أوضح في أعماله الشهيرة للكورال والأوركسترا، وسوف نتناولها فيما بعد بشيء من التفصيل، أما الأعمال الأوركسترالية ذات الطابع المصرى - والتى أشرنا لأهم ثلاثة منها - فقد جاءت فتحا حقيقيا للجمهور المصرى، الذى رحب أشد الترحيب بأن تتردد أصداء موسيقاه في أعمال للأوركسترا السيمفونى، إذ كان في تلك الفترة قد بدأ يسمع ويتذوق الموسيقى الغربية «الكلاسيكية» (والمقصود هنا الفنية الجادة) من خلال أحاديث د. حسين فوزى في الشرح والتحليل البارع في الإذاعة، ومن خلال حفلات أوركسترا القاهرة السيمفونى الذى تبلور وجوده الثقافى في مصر منذ أواخر الخمسينات، وكانت حفلاته في الأوبرا القديمة صباح الجمعة[1] للطلبة مدرسة حقيقية للاستماع والتثقيف الموسيقى.

ومن الملامح المضيئة في مسيرة خيرت المبدع حفل كبير لتكريمه أقيم في الأوبرا في ١٩ يناير سنة ١٩٥٩ وخصص بأكمله لمؤلفات خيرت وحضره الرئيس جمال عبد الناصر وضيفه الرئيس اليوجوسلافى تيتو، وضم برنامج هذا الحفل التاريخى كونشرتو البيانو والأوركسترا الأول[2] (١٩٤٤) والسيمفونية الثانية الشعبية، مصنف ٢١ في مقام صول الصغير (١٩٥٥) والسيمفونية الثالثة التى أنجزها سنة ١٩٥٨، وتضم حركة التنويعات على لحن سيد درويش من شهرزاد (والذى أشرنا إليه قبلا)، وكانت حركة التنويعات هذه اكتشافا بالنسبة لجماهير المستمعين المصريين، رغم أنها كانت تنويعات

---

(١) كانت حفلات صباح الجمعة هذه في حقيقتها بروفات نهائية لحفلة مساء السبت الرسمية ولكنها اشتهرت بين القادة بأن جمهورها أدفأ وأفضل تقبلا للموسيقى من حفلات السبت، وكان الدخول لحفلات الجمعة بخمسة قروش!!

(٢) كتب خيرت عملا ثانيا من نوع الكونشرتو للبيانو والأوركسترا في مقام فا الصغير مصنف ٣٣ (سنة ١٩٦٢)، وقد عزف مرة وحيدة في الأوبرا في يونية سنة ١٩٦٣، وقام هو كعادته - بعزف البيانو الصولو فيه ولم ينتشر هذا الكونشرتو كثيرا، وكان آخر مؤلفاته.

بسيطة فى علاقتها بالأصل وجاءت أغلبها فى النطاق الزخرفى وتغيير المقام والإيقاع من حين لآخر - ومما يذكر هنا أن خيرت كان فخورا بأنه تعرف فى صغره، وفى بيت أسرته، على سيد درويش وهو متربع على عرش الأوبريت قبيل وفاته . .

وكان برنامج هذا الحفل دليلا ناصعا على التحول الروحى والموسيقى الكبير الذى طرأ على خيرت المؤلف ، فقد كان الفارق بين كونشرتو البيانو الأول (والذى قام هو نفسه بالعزف المنفرد فيه مع الأوركسترا) وبين السيمفونيتين، فارقا يتجاوز بكثير الإحدى عشرة سنة التى تفصلهما زمنيا (الكونشرتو عن السيمفونية الشعبية)، فالكونشرتو كان صورة باهتة من الكونشرتات الكلاسيكية المبكرة فى الغرب، ولم يكن الابتكار فيه واضحا لا للمستمع ولا للدارس المحلل لموسيقاه، أما السيمفونية الشعبية فإن المنطلق القومى المتعمد فى الإشارات الموسيقية الشعبية فيها قد رفعها إلى نطاق فى الابتكار الموسيقى المصرى القومى ، أحلها مكانة «تاريخية» حقا .

خيرت والموسيقى التراثية الغنائية:

أراد خيرت أن يقترب من روح الشعب المصرى بتناول بعض الأغانى التراثية والدارجة، فكتب صياغة جديدة للكورال والأوركسترا لموشح «لما بدا يتثنى»[1] وهو موشح مجهول الملحن، وهو ما يشهد بعتاقته، وكان اختياره موفقا فهو لحن محبب واسع الانتشار فى البلاد العربية، وكان مقامه النهاوند سهل التناول فهو مماثل للمقام الصغير الغربى (دو مينور) .

وبذلك لم يواجه خيرت مشاكل عويصة فى التعامل مع مقامات عربية

(١) عند كتابتى للمقال المنشور عن خيرت فى قاموس جروف Grove الموسيقى، طلب منى المشرف على التحرير ترجمة دقيقة لكل عناوين وأسماء المؤلفات بالإنجليزية، وكان أعوصها جميعا عنوان هذا الموشح .

متميزة، أما ضربه الإيقاعى «السماعى الثقيل» (ذى النبرات العشرة التى تتوزع بشكل غير منتظم يسميه الموسيقيون «أعرج» - ونبراته إما قوية (دُم) أو ضعيفة (تك) وتتخللها سكتات) - فهو واسع الانتشار جدا يدركه المصريون جميعا ، بدءاً من بائع القلل (الذى كان يعزفه تلقائيا على طبلة مثبتة أمامه فى مقدمة عربته)، ويعرفه أى «ضابط إيقاع» فى تخت أو فرقة عربية، كما يعرفه كذلك أى مستمع متوسط الخبرة الموسيقية . وكانت هذه الصياغة للكورال لخيرت من أوائل الأعمال الغنائية التى تتحول بتشابك الألحان فى غناء الكورال، إلى عمل فنى[1] . وكان تناول خيرت فى هذا العمل الكورالى الأوركسترالى بسيطا للغاية، فقد كتب له مقدمة أوركسترالية مبسطه تبرز فيها دقات «الطبلة» بالإيقاع المميز، مع اللحن الواضح من الوتريات وآلات النفخ، أما الكورال فقد كان تناوله زخرفيا بسيطا لنفس نص اللحن دون تنويع كبير، وجاءت كتابته فيه لأصوات النساء فى الكورال فى منطقة حادة جعلت للغناء وقعا غربيا وخاصة أن أصوات النساء فى الكورال كانت مدربة تدريبا غربيا صرفا، وخاصة فى نطق حروف المد! ومع ذلك أثار هذا الموشح اهتماما واسعا وتقبلته الجماهير بحفاوة .

موسيقى خيرت فى افتتاح قاعة سيد درويش:

ولنجاح هذا العمل وقع عليه اختيار وزارة الثقافة ليكون العمل المصرى الوحيد فى برنامج حفل افتتاح قاعة سيد درويش والذى قاده القائد الفرنسى الشهير شارل مونش فى يونية سنة ١٩٦٧ .
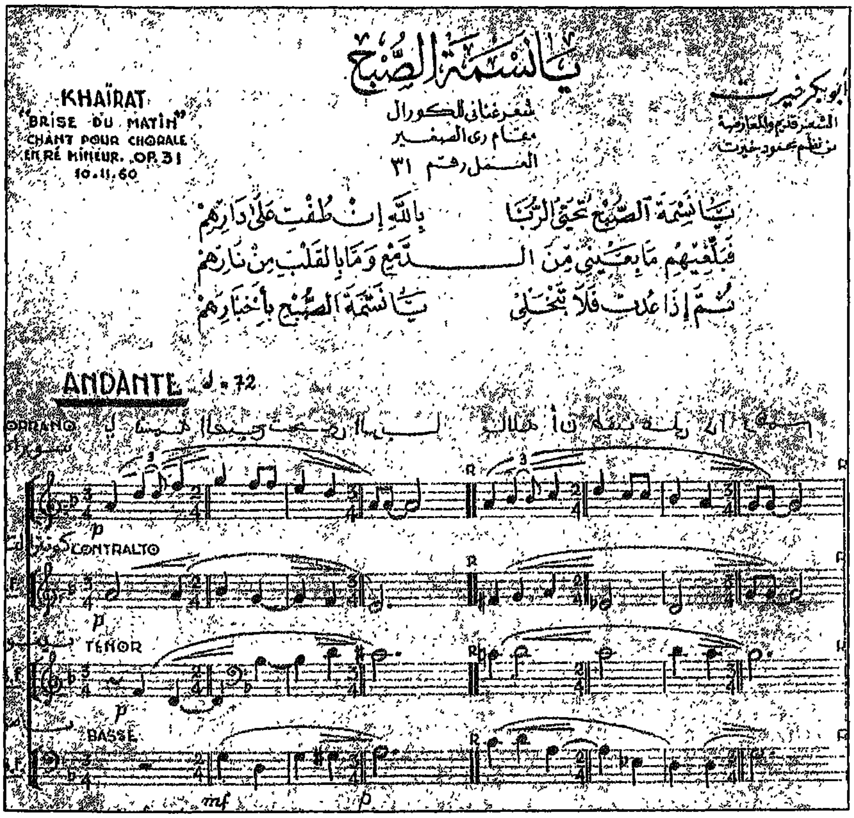
والعمل الكورالى الثانى (ضمن مؤلفات المرحلة القومية) كان على

(١) كتب نويرة قبل ذلك بسنوات صياغة كورالية طيبة للحن شبه شعبى صعيدى هو «سلّم على»، وانتشرت هذه النسخة فى الإذاعة ولخيرت نفسه عمل للكورال بعنوان «يا نسمة الصبح» مصنف ٣١ فى مقام رى الصغير على شعر قديم قام أخوه محمود خيرت بمعارضته .
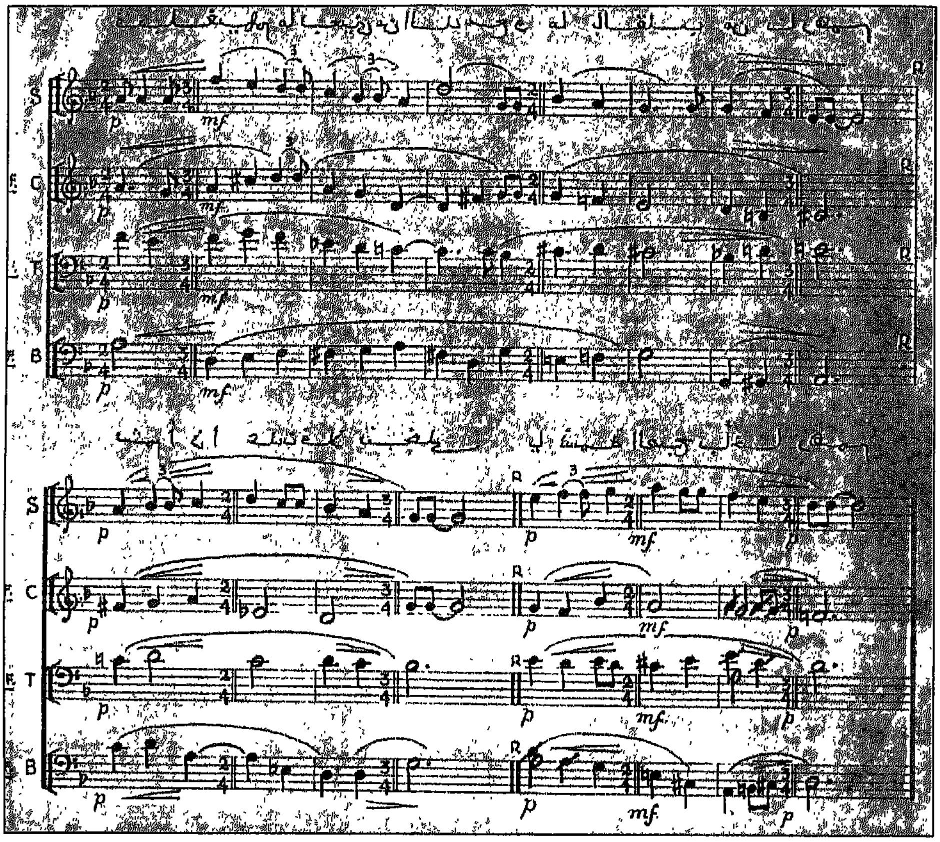
طقطوقة لسيد درويش بعنوان «إيه العبارة»، ولكن بعد تعديل نصها الأصلى (التافه) بإضفاء صبغة وطنية عليه من كلمات صلاح جاهين لربطه بأحداث بورسعيد، غير أن هذا العمل الثانى لم يحقق من النجاح ما حققه موشح لما بدا يتثنى، وله عمل كورالى آخر بعنوان «ضراعة» لأبى العتاهية (مصنف رقم ٣٢) فى مقام دو الكبير كتبه سنة ١٩٦١، ولكنه لم يلق نجاحا كبيرا.

تدوين النص الغنائى عند خيرت:
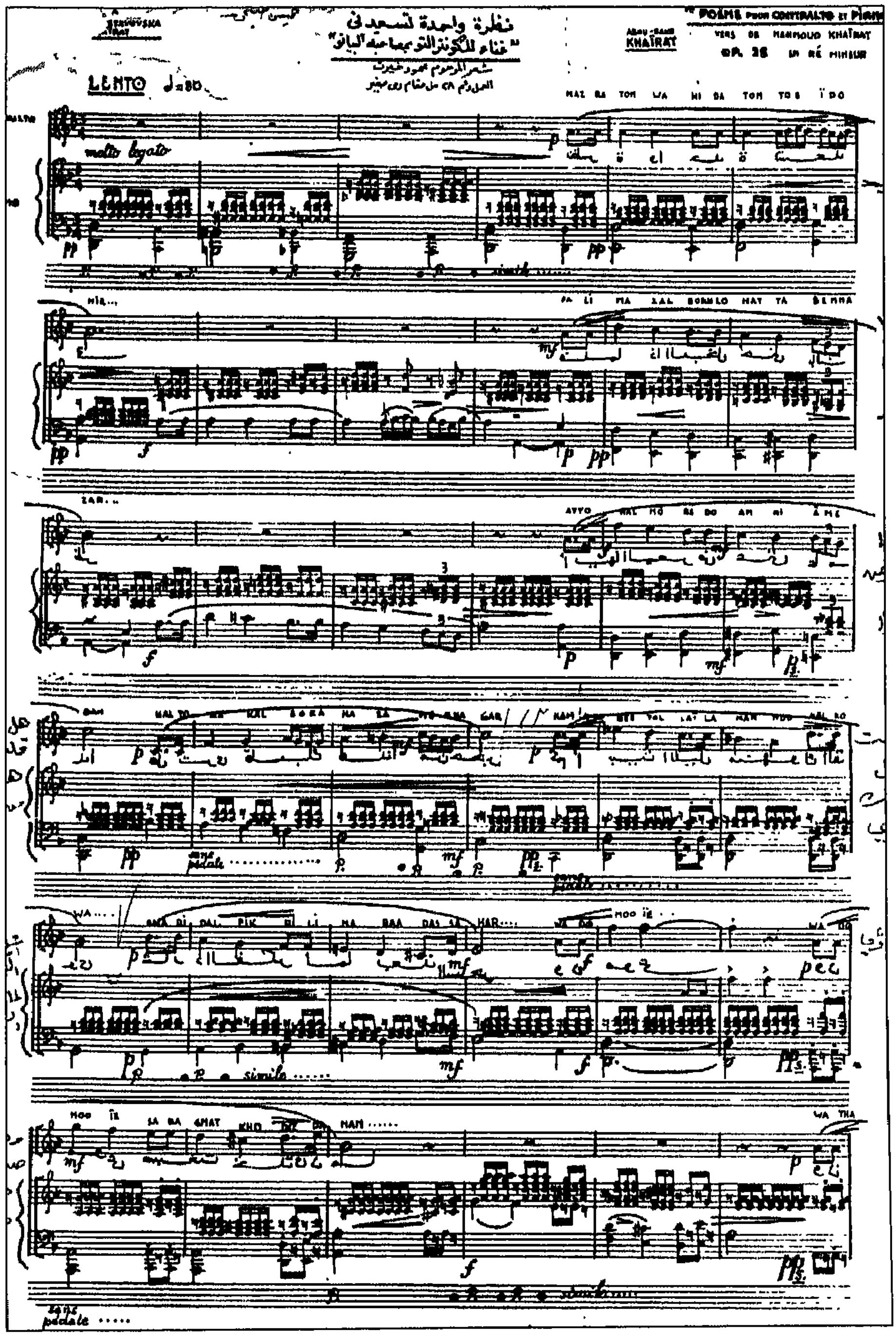
طرق خيرت مجال التأليف الغنائى لصوت منفرد فى أغنية واحدة هى: «نظرة واحدة تسعدنى» من شعر شقيقه محمود خيرت وهى من نوع الأغانى الفنية (الليدر lieder)، ثم تناول الغناء الكورالى فى الأعمال التى أشرنا إليها قبلا. وكانت «نظرة واحدة تسعدنى» ذات جاذبية خاصة فى الأوساط الموسيقية باعتبارها أول ما لُحن من شعر عربى رصين بأسلوب الغناء الفنى الأوربى. وقد لا يعرف الكثيرون كيف عالج خيرت مشكلة تدوين النص الشعرى العربى (والذى يكتب بالطبع من اليمين إلى اليسار فوق النوتة الموسيقية والتى تكتب من اليسار إلى اليمين) فقد ابتكر خيرت لنفسه طريقة خاصة فى التدوين، إذ كان يكتب النص الشعرى العربى فوق سطر النوتة بشكل معكوس أو راجع من اليسار لليمين (كما لو كان يقرأ من انعكاسه على مرآة!). فمثلا «يا نسمة الصبح» كان يكتبها (ةمسن يا). وقد أراد بهذه الطريقة غير المألوفة أن يحل المعادلة الصعبة بين الكتابة من اليمين والتدوين الموسيقى من اليسار، ولكنها لم تستقر ولم تنتشر، وظل الموسيقيون بعد ذلك يستخدمون تقطيع الكلمات لمقاطع يحددها النطق (وليس الهجاء)، وإن أضاف بعضهم النص مرتين الأولى مقطعا للمقاطع المنطوقة، والثانية مكتوبا بالشكل الطبيعى مع مراعاة ورود نهايات العبارات، أو أبيات الشعر عند مكانها الطبيعى فى نهاية الجملة الموسيقية.


يا نسمة الصبح
أبو بكر خيرت
الشعر قديم والمعارضة
من نظم محمود خيرت
شعر غنائي للكورال
مقام ري الصغير
العمل رقم ٣١
KHAÏRAT
"BRISE DU MATIN"
CHANT POUR CHORALE
EN RÉ MINEUR. OP. 31
10.11.60
يا نسمة الصبح تحيي الربا بالله إن طفت على دارهم
فبلغيهم ما بعيني من الـ ـدمع وما بالقلب من نارهم
ثم إذا عدت فلا تبخلي يا نسمة الصبح بأخبارهم
ANDANTE ♩ = 72
CONTRALTO
TENOR
BASSE
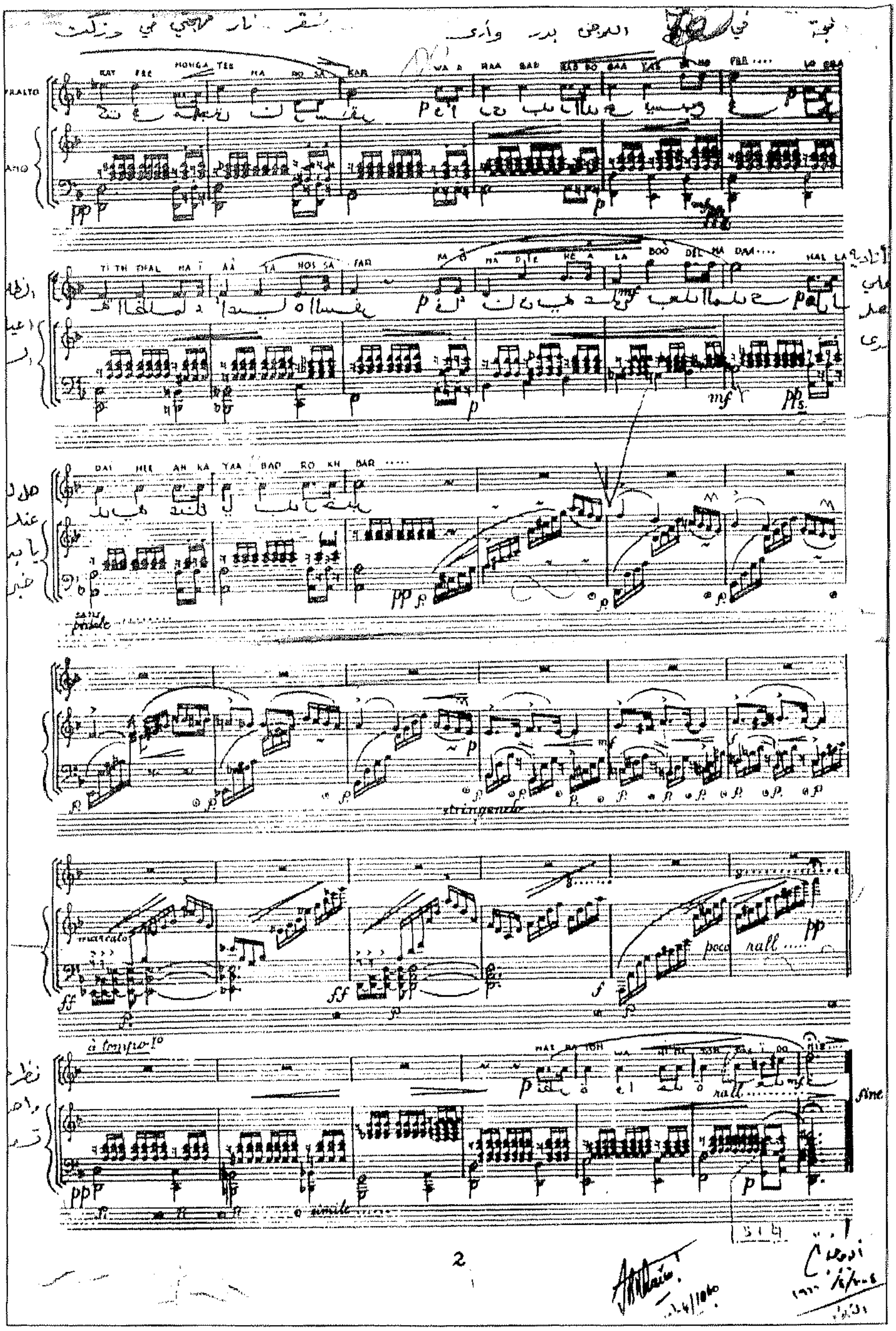
P108



P109



نظرة واحدة لتسعدني
"غناء للكونترالتو بمصاحبة البيانو"
شعر المرحوم محمود خيرت
POÈME POUR CONTRALTO ET PIANO
VERS DE MAHMOUD KHAÎRAT
KHAÎRAT
LENTO ♩=80
molto legato
simile
sans pédale


stringendo
marcato
poco rall.....
a tempo 1°
simile
rall.
Fine
2

خيرت بعد الرحيل:

اختطف الموت فجأة أبو بكر خيرت ظهر ١٠ أكتوبر سنة ١٩٦٣ وهو فى مكتبه بمبنى الكونسرفتوار الجديد، الذى أنشأه فى الهرم وانتقل إليه المعهد فى بداية ذلك العام الدراسى فقط! وبوفاته المفاجئة طويت صفحة حافلة بالإنجاز والإنشاء فى الحياة الموسيقية، شهدت خصوبة وازدهارا قلما عرفته الحياة الموسيقية. ولكن رحيل خيرت قد ترك ثغرة كبيرة فى حياة ابنه الحبيب الكونسرفتوار (ومعروف أن خيرت لم ينجب أبناء) فلم يخرِّج ذلك المعهد إلا دفعته الأولى، وأصبح بعد رحيل مؤسسه وأبيه الروحى كالريشة فى مهب الريح، فقد تركه خيرت قبل أن يستقر ويشتد عوده. . ! أما كيف خرج الكونسرفتوار من هذا المأزق فهذه قصة طويلة ليس هذا مجالها.

وتمر السنوات وتتوالى الرئاسات على الكونسرفتوار (من الفنانين والأساتذة السوفييت المحنكين) إلى أن عادت أخيرا إلى المصريين (من سنة ١٩٧٢)[١] وبدأ النبت الجديد، الذى غرس خيرت بذرته، فى الازدهار والنماء، فأثمر أول أوركسترا تألف من خريجيه وطلابه من المصريين فقط. فكان أول أوركسترا مصرى تماما[٢] يقدم الموسيقى الرفيعة والمصرية فى مصر. . ويقبل الجمهور ووسائل الإعلام على حفلات أوركسترا الكونسرفتوار، ويرتقى مستواه الموسيقى حثيثا تحت قادته المتمكنين من السوفييت ثم الألمان، ويتحول أوركسترا الكونسرفتوار فى أواخر السبعينات وأوائل الثمانينات إلى الصوت المصرى الموسيقى المسموع (وتصادف أن كانت تلك الفترة فترة انحسار وركود فى نشاط أوركسترا الدولة الرسمى) ولازلت أذكر كلمة وزير الثقافة يوسف السباعى لى إذ قال؛

(١) التي أسندت إلى كاتبة هذه السطور فيها عمادة الكونسرفتوار واستمرت تؤديها حتى عام ١٩٨١.

(٢) كان أوركسترا القاهرة السيمفونى يعتمد دائما على العازفين الأجانب، ولازال هذا شأنه حتى اليوم رغم تخرج عشرات العازفين المصريين المتميزين!

«إننى أشجع فرق الشباب الأكاديميين لإذكاء روح المنافسة بينها وبين الفرق الرسمية»! ، وكان هذا بمناسبة حصولى (كعميدة للمعهد) على أول ميزانية لأوركسترا الكونسرفتوار (قدرها خمسمائة جنيه مصرى فى عام ١٩٧٤!! .) ونعود لتقدم الأوركسترا فنراه يلفت له الأنظار والأسماع فتوجه إليه الدعوات من أوربا وأمريكا لرحلات موسيقية بدأت فى عام ١٩٧٦ عزف فيها الأوركسترا فى عدة مدن فى إيطاليا وألمانيا ويوجوسلافيا وتشيكوسلوفاكيا والنمسا وبريطانيا ، وكان بعضها قد اشترك فى مهرجانات دولية لأوركسترات الشباب[١] ، ثم امتدت رحلاته الفنية إلى عدة ولايات فى أمريكا ثم كندا - فماذا كان هذا الأوركسترا المصرى يقدم للمستمعين الغربيين ؟ كانت موسيقى أبو بكر خيرت بين الثوابت فى أغلب برامج رحلات هذا الأوركسترا ، الذى وضعنا خطته لتحقيق هدفين : أحدهما : إلقاء الضوء على المؤلفين المصريين القوميين والتعريف بهم فى الخارج . والثانى : إبراز العازفين المصريين البارعين (الصوليست) ، ولذلك لم تكن تخلو برامج أى من رحلاته من مؤلفات لثلاثة مؤلفين مصريين وأحيانا أربعة ، يمثلون أكثر من جيل وأكثر من مدرسة فنية . وهكذا ترددت أصداء موسيقى خيرت حول العالم على يدى أحفاده!

وكل هذا يبدو طبيعيا ومتوقعا ، بل هو أبسط آيات التقدير والعرفان للعميد والمؤسس ، أن تقدم أعماله بأوركسترا معهده - ولكن الصعوبات التى أحاطت بمدونات تلك الأعمال - منذ أتت عليها نيران حريق الأوبرا سنة ١٩٧١ - كانت أشق مما يتصور . فقد كان المكان الطبيعى لهذه النوتات النادرة (بحكم صعوبة التصوير الضوئى فى تلك الفترة ، وبحكم أنها كانت مخطوطة ولم تنشر[٢]) هو مكتبة دار الأوبرا القديمة ، وعندما شب الحريق الذى دمر البناء التاريخى ،

(١) مثل مهرجان فيينا سنة ١٩٧٩ ومهرجان آبردين الدولى لأوركسترات الشباب مرتين .

(٢) وهى لم تنشر حتى مطلع القرن التالى ، رغم تدوينها فى الأوبرا منذ أواخر القرن ، ويحتاج مجرد طبعها لمبلغ زهيد؟!

دمر معه جُل مدونات موسيقى خيرت واسطواناتها، ولم يكن هناك من أقاربه من يرعى تراثه بعد رحيله، فليس له أبناء وأرملته البولندية غادرت البلاد، ولذلك أودعت نوتاته فى الأوبرا، حيث التهمتها النيران! واضطررنا إلى عملية أشبه بالتنقيب عن الآثار بحثا عن تلك المدونات التى ضاعت معالمها وتناثرت، واستطعنا أن نجمع لدينا مدونات لبعض مؤلفاته، ولكن كان هناك عمل واحد تعذر الحصول على نوتاته، وكان قد أدرج فى برنامج إحدى الرحلات الفنية لأوركسترا الكونسرفتوار فى أوربا فلم نجد وسيلة غير تكليف طلاب التأليف والنظريات بالكونسرفتوار باستكمال تدوينها من الاسطوانة تدوينا سمعيا!! وهكذا أمكن التغلب على ما خلفه حريق الأوبرا من خراب، وعادت أحد أعمال خيرت للحياة من جديد.

تراث خيرت فى الحياة الموسيقية المصرية:

بدأ اهتمام الأجيال الجديدة من الموسيقيين الشبان من فنانى الأداء بالمؤلفات المصرية بطيئا ومتثاقلا، لأن الإنسان عدو ما يجهل، ولكننا فى إدارة الكونسرفتوار كنا نعتبرها قضية قومية صممنا على التصدى لها بإدراج أعمال المؤلفين المصريين (بل والموسيقى[1] التراثية) المكتوبة بأساليب ووسائل غربية ضمن مقررات العزف والغناء فى الكونسرفتوار، وبالطبع كان لمؤلفات خيرت وغيره مكانها وبدأت تأخذ مكانها، على استحياء فى الامتحانات العملية وفى حفلات التخرج، إلى أن استقرت أخيرا ضمن «الربتوار».

وجاءت الدفعة الحقيقية فى أواخر الثمانينات باستحداث مادة قررها د. فوزى فهمى رئيس أكاديمية الفنون فى خطة الدراسات العليا لجميع أقسام معاهد الأكاديمية وهى **«الإبداع المصرى فى الصياغات الغربية»** ويدرسها كل

(١) كان على طلاب الغناء أن يؤدوا الموشحات (رغم المقاومة الشديدة من أساتذة الغناء)، وكان على طلاب الوتريات أن يعزفوا أعمالا تراثية فى المقامات ذات أرباع الأصوات (الراست ـ البياتى . . إلخ) فى أوركسترا الوتريات تأكيدا لانتمائهم المصرى الثقافى.

طلاب الدراسات العليا (في مرحلة الماجستير) لفصلين دراسيين دراسة نظرية وعمليه، وأصبح على كل دارس أن يؤدى عمليا أحد أعمال المؤلفين الذين ينطبق عليهم مفهوم التأليف بمعناه المركب (وليس الأحادى النغم كالموسيقى الشرقية)، وبالطبع كان خيرت أحد رواد الجيل الأول، وبهذا دخلت موسيقاه مرحلة جديدة من الحياة والتفاعل مع الأجيال الجديدة من الموسيقيين المصريين والعرب...

وقد أردنا أن نسجل إبداعات المؤلفين المصريين لنقدمها للقارئ العربى بشكل علمى موثق ومدروس فى كتاب «للتأليف الموسيقى المصرى المعاصر» فوجدنا حماسا وترحيبا من العلاقات الثقافية الخارجية بوزارة الثقافة لإصدار هذا الكتاب، وتولت العمل فيه منذ أربع سنوات مجموعة من الموسيقيين المتخصصين شرفتُ برئاستها، وبالإشراف على تحرير الكتاب بأجزائه الثلاثة (والتى تصدر عن وحدة بريزم للإعلام الخارجى بالعلاقات الثقافية الخارجية). وصدر الجزء الأول منه فعلا سنة ١٩٩٨ وتصدرته مقدمة طويلة (لكاتبة هذه السطور)، قدمت عرضا تاريخيا وسياسيا واجتماعيا وثقافيا لمصر منذ عصر محمد على لأواخر القرن العشرين، كخلفية أساسية للدراسات الموسيقية الدقيقة عن مؤلفى الجيل الأول من رواد التأليف الموسيقى المصرى المعاصر: خيرت وجريس ورشيد وزوجته، وأحمد عبيد ومحمد الشجاعى، وكان لخيرت نصيب كبير فى الجزء الأول وصدرت معه اسطوانة ليزر CD من موسيقى خيرت ضمت عددا طيبا وممثلا لمراحل إبداعه من مؤلفاته الأوركسترالية وللبيانو والكورال - ولأول مرة فى اللغة العربية يصدر كتاب يتضمن ترجمة دقيقة لحياة المؤلفين وقائمة كاملة موثقة بأعمالهم الموسيقية، وقد أسندت الكتابة عن أبى بكر خيرت فيه لأستاذة كبيرة هى الزميلة عواطف عبد الكريم، فقدمت فى الكتاب شرحا لعناصر أسلوبه الموسيقى وتحليلا موسيقيا دقيقا لأعماله

الموسيقية المسجلة على اسطوانة[1] الليزر CD المرافقة للكتاب (والتى صدرت معها أيضا أشرطة كاسيت لضمان تداولها على نطاق واسع) - وبهذا الجهد العملى الجاد دخل تراث خيرت الموسيقى التاريخ من بابه الكبير ، وبه أدينا بعضا من دينه علينا عرفانا وتقديرا .

(١) وهى السيمفونية الثانية الشعبية مصنف ٤ وموشح لما بدا يتثنى للكورال والأوركسترا وتنويعات على لحن سيد درويش وهي الحركة الثانية من السيمفونية الثالثة مصنف ٢٣ فى مقام دو الكبير واثنتين من الدراسات الشاعرية للبيانو (تم تسجيلها خصيصا لهذا الكتاب وتسجيلاته) ثم المتتابعة الشعبية للأوركسترا فى مقام دو الكبير مصنف ٢٤ .

جمال عبد الرحيم الفنان والإنسان (*)



جمال عبد الرحيم

(*) مقال طلبته مجلة سويدية ١٩٨٢ لتقدم صورة عن قرب (Close up) لجمال عبد الرحيم الإنسان والفنان.

نفس صافية رقراقة كنفس الطفل، وحكمة عميقة، وذكاء حاد يختفي وراء نظرة هادئة حالمة . . وإرادة صلبة حصنته ضد إغراء الكسب السريع والانتشار السطحي ومنحته القدرة على متابعة البحث الشاق على طريق الموسيقى المصرية الجديدة، طريق يجعل العالم الخارجي يصيخ السمع لموسيقى النيل، حين تأتيهم متدثرة في أساليب عالمية معروفة، ولكنها تتحدث بنبرة شرقية أصيلة المقامات والإيقاعات، تفرض نفسها على المستمع في أي مكان في العالم، بكل الوضوح والطلاقة . . عُدَّتَه في ارتياد هذا الطريق الشاق ثقافته الواسعة واهتمامه الكبير بحضارات الشرق ودياناته وفلسفته، وتعمقه في التاريخ، وهداه في تحقيق أهدافه فهمه العميق ودراسته الجادة الطويلة للموسيقى في واحدة من أعرق أكاديمياتها في ألمانيا (أكاديمية فرايبورج) .

سلك جمال هذه الطريق الشاقة من البداية وهو يعلم تماما أنها ليست معبدة، وأن الالتزام بمُثله ومبادئه الفنية سيحمله تضحيات كبيرة، ولم يتردد أبدا، فقد كان مدفوعًا بقوة أكبر، إذ كان يؤمن من البداية أن الموهبة التي أغدقها الله عليه تلزمه بأن يخلص للإبداع الموسيقى، وأن يكرس حياته لإبداع موسيقى مصرية تفرض نفسها على عالم الموسيقى الكبير بنفس معاييره وقيمه، ولكن بلهجة مصرية صادقة . وكان يعلم أنه لا بد من جهد شاق طويل ورهبنة في محراب الموسيقى لكي يحقق هذا الهدف، ولكي ينتج موسيقى مصرية تسلك طريقها في عالم الموسيقى الكبير دون التمسح بنعرة قومية زائفة، أو الاختفاء وراء اتجاهات محلية تُتخذ ذريعة لتبرير القصور أو البدائية!

لم تكن الدولة قد أوفدت أي بعثة للتأليف الموسيقى قبل جمال عبد الرحيم . . . وهو قد بدأ يواجه صعوبة الهدف ووعورة الطريق قبل أن يحقق أمله في الحصول على بعثة لدراسة التأليف الموسيقي في ألمانيا، فقد بدأ يكافح كفاحا مستميتا لتهيئة نفسه لهذه الدراسة، منذ أن كان طالبا بقسم التاريخ بكلية الآداب، وعاونته جمعية الجرامافون على تلقي دروس البيانو

والهارموني، على يدي هكْمَانُ، على نفقتها . . . وفي العام الأخير قبل تخرجه توفي والده الموسيقى الشرقي الأصيل عبد الرحيم محمد، فوجد جمال عبد الرحيم نفسه مسئولا عن أسرته، وكان مخرجه الطبيعي الوحيد أن يسارع لوظيفة حكومية تمده بالمال، ولكنه رفض الرضوخ لقيود الوظيفة، وهو على أبواب الأمل في حياة مختلفة . . . فقضى ثلاث سنوات في التدريس الحر، ولم يقتنع بقبول وظيفة حكومية؛ إلا عندما شعر بأنها ستقربه من هدفه للإيفاد في بعثة لدراسة الموسيقى في ألمانيا، فعمل أمينا مساعدا لمكتبة كلية الفنون الجميلة، حيث روى ظمأه للمعرفة والقراءة وانكب على مواصلة دراسته للغة الألمانية فعلمها لنفسه . . وهو يفخر دائما بأن معلمه للغة الألمانية هو شاعرها ومفكرها الكبير «جوتة» . . وبمثاليته وإصراره العجيب أتقنها إتقانا لايتوافر إلا لأبنائها، حديثا وكتابة، حتى أن أحد وزراء الثقافة الألمان حيّاه في خطاب قال فيه «لم ألتق في حياتي بأجنبي أتقن اللغة الألمانية مثل جمال عبد الرحيم»!

وكان لطه حسين فضل كبير في تدبير سفره للبعثة التي كان يعلق عليها كل أمله للمستقبل، وهذا فضل آخر يضاف لأفضال طه حسين على الثقافة في مصر، ذلك أن القومسيون الطبي رفض الموافقة على سفره لمرض أصابه في طفولته وترك آثاره عليه، ولكن طه حسين تدخل واستثناه من موافقة القومسيون، وبذلك استطاع أن يسافر لألمانيا التي طالما حلم بها وعمل من أجلها . . ولم يقتنع في إعداد نفسه لها بدراسة اللغة، بل كافح ليحصل على كل ما أمكنه من تعليم موسيقى جاد في مصر.

بهذه العزيمة القوية واجه جمال عبد الرحيم رسالة حياته، وكان شغله الشاغل في عمله الشاق في التأليف ليجد لنفسه أسلوبا شخصيا - حديثا ومصريا في آن واحد - كان شغله الشاغل أن يُرضى نفسه وأن يحصل على موافقة ذلك الرقيب الداخلي الصارم الذي يشعر به في داخله . . ! فهو لايسمح ولم يسمح لنفسه أبدا، بتقديم أي عمل موسيقى إلا إذا كان راضيا

عنه تماما، سواء كان هذا العمل أغنية شعبية للأطفال يصوغها بأسلوب الألحان المتشابكة لكورال الأطفال، أو كان «صوناتة» سيعزفها أشهر العازفين العالميين مثل صوناتة الكمان (التي عزفها له عازفون من عشر دول أوروبية خلال العشرين عاما الماضية). وبهذه المثالية والإصرار استطاع أن يواجه الدهشة والاستغراب، بل وربما «الاستنكار» أحيانا لفنه الجديد الجريء . . . وعندما أبدى أحد الأدباء رأيا شخصيا سلبيا في موسيقاه (ربما عن نقص في الخبرة الموسيقية) لم يغضب جمال عبد الرحيم ولم يتألم بل ابتسم في تسامح وثقة وقال «سيثبت الزمن قيمة موسيقاي، ولا يضيرني أن يأتي الاعتراف بها بعد عشرة أعوام أو بعد خمسين عاماً، فأنا أكتب موسيقى للغد المشرق وللبقاء وليس للانتشار السريع والانطفاء السريع . . وكل فن جديد يجب أن يتوقع بعض المقاومة إذا كان جديدا حقا. وهذا شأن أعرق الحضارات الموسيقية . . . وتاريخ الموسيقى زاخر بهذه الأمثلة، فقد كان معاصرو بيتهوفن يتهمونه بالجنون لأنه أدخل بعض التجديدات الهارمونية . . . ! وسيد درويش كان ممنوعا من دخول معقل الموسيقى العربية . . . وهكذا. وأنا واثق من أنه سوف يأتي اليوم الذي تستعيد فيه مصر حضارتها العريقة، وسوف يكون للموسيقى شأن كبير في هذا».

وبعد أسابيع قليلة من هذا الحديث وصلته برقية من بلجيكا تطلب منه نوتات عمله الأوركسترالى المصري (مقدمة وروندو «بلدي») ليعزفه أوركسترا بروكسل السيمفوني في العاصمة البلجيكية . . . وهذا العمل هو الذي تطوع زُوبين مهْتا Mehta قائد الأوركسترا الهندي العالمي (وقائد أوركسترا نيويورك) بقيادته منذ عامين في مهرجان دولي . . وفي نفس الشهر - فبراير ١٩٨٢ - وصلته برقية أخرى من سويسرا من قائد أوركسترا وكورال إحدى المدارس الموسيقية في بيرن Bern، قرأ عن جمال عبد الرحيم ومؤلفاته في موسوعة «جروف» الموسيقية الجديدة، فطلب منه نوتات «الصحوة» على شعر صلاح عبد الصبور (على قصيدة «الملك لك») والتي كتبها للباريتون والكورال

والأوركسترا ـ واتضح أن قائد الأوركسترا السويسري ينظم حفلين موسيقيين كبيرين في ٢، ٣ يونية ١٩٨٢ احتفالا بالسلام بين مصر وإسرائيل في مدينة بيرن العاصمة السويسرية، ويقدمهما تحت رعاية السفارة المصرية، ويضم برنامجهما قصيدة الصحوة من موسيقى جمال عبد الرحيم وعملا كبيرا لمؤلف إسرائيلى وبذلك تسهم الموسيقى، فن المحبة والتفاهم، في تحقيق السلام. ودعي جمال عبد الرحيم لحضور هذه الحفلات في سويسرا[١].

وجدير بالذكر أن جمال عبد الرحيم هو المؤلف المصري الوحيد الذي نشرت له دور النشر الأوروبية مؤلفاته في فيينا وبرلين[٢].

جمال عبد الرحيم المعلم والباحث:

قلائل هم الذين يدركون حقيقة الدور الذي يقوم به جمال عبد الرحيم في خلق موسيقى مصرية تعتمد على المقامات العربية، فهو قد ابتكر هارمونيات خاصة بالمقامات العربية، ويقوم بتدريسها لطلاب قسم التأليف الموسيقى في الكونسرڤتوار، والذين يتعاملون بكل سهولة وسلاسة مع مقامات النهاوند والنوأثر والتكريز والكرد.. إلخ. وهو يقوم بعمله هذا في صمت وهدوء. وقد أثمرت جهوده «مدرسة» من الشباب تسير على نهجه في التعامل مع الموسيقى المصرية من خلال مقاماتها وإيقاعاتها نذكر منها: راجح داود ومونا غنيم ـ أعضاء هيئة التدريس بالكونسرڤتوار واللذين أتما الدراسات العليا في أكاديمية فيينا، وكذلك المؤلف الناشئ نادر عباسي والذي قدم له أوركسترا الكونسرڤتوار «عروس النيل»[٣] من مؤلفاته

---

(١) تم تسجيل غنائية الصحوة في سويسرا على اسطوانات، وكانت تغني في ترجمة ألمانية جيدة لنص صلاح عبد الصبور.

(٢) دار دوبلنجر في فيينا، ودار نشر الموسيقى الجديدة في برلين Verlag Neue Musik، وتقوم دار نشر موسيقية أمريكية «إنترناشيونال أو پاس International Opus» بنشر سبعة من مؤلفاته لموسيقى الحجرة.

(٣) اتسعت قائمة تلاميذه، فشملت خالد شكري وشريف محيي وعلى عثمان ومحمد عبد الوهاب.

التي كتبها أثناء دراسته للتأليف بالمعهد على جمال عبد الرحيم وكوكبة أخرى من المؤلفين المصريين والعرب. وبنفس هذا النهج القومي كتب جمال عبد الرحيم موسيقى وأغاني المسرحية الموسيقية للأطفال: «الطيب والشرير» مستخدما في أغانيها مقامات الحجازكار والنوأثر و«النهاوند المرصع»، ولكن في ثوب جديد وأدتها أصوات شابة ممتازة، مما يبعث الأمل في مستقبل المسرح الغنائي المصري..

وفي موسيقى باليه «حسن ونعيمة»، على القصة الشعبية للمغني حسن (وهي قصة واقعية حدثت فعلا في الريف المصري) الذي راح ضحية حبه لنعيمة وقتلته أسرتها لأن نعيمة أحبت رجلا في مستوى أدنى منها... في هذه الموسيقى قام جمال عبد الرحيم بدراسة للموسيقى الشعبية المصرية وآلاتها الإيقاعية (والتي سبق أن أدخل بعضها مثل المزهر والبندير في أعمال أخرى له للأوركسترا مثل «مقدمة وروندو بلدي»، ومتتابعة باليه أوزوريس، وكذلك درس أساليب «العديد» والنواح في الريف المصري والنوبة، ولذلك كتب الحركة الثانية من باليه حسن ونعيمة «نعيمة تندب حسن» بأصالة آلاف السنين من الحزن الدفين والشجن، وهذه الحركة تمثل قمة الاندماج بين الروح الشعبية المصرية وبين أسلوب التأليف الرفيع، فآلات الإيقاع الشعبية تقدم فيها إطارا رهيبا من النقرات الموحية، وآلة الكوانجليه (الأوبوا المنخفض الطبقة) التي استخدمها كبديل أوركسترالى لآلة المزمار)[1] تشدو بلحن نائح يثير الدمع في العيون، وفيه نبرات «عديد» الندابات في الصعيد وفيه أصداء لأنين الحزن العميق... أما الحركة الثالثة فقد عبرت الموسيقى فيها عن فرح ريفي تتخيل فيه نعيمة زفافها الموهوم لحسن (بعد قتله)، ولكنها تفيق في نهايتها على الحقيقة المريرة وتدرك أنها فقدته للأبد. في هذه الحركة تتحول نقرات

---

(١) كتب جمال الرحيم هذه الموسيقى أصلا لآلات شعبية هي المزمار والناي والأرغول، ولكن تعذر تنفيذها بالعازفين الشعبيين لصعوبة قراءة النوتة عليهم والالتزام بإيقاعات الموسيقى فاستبدلها بنظائرها من آلات النفخ الخشبية في الأوركسترا: الفلوت والأوبوا والكورانجليه والكلارينت باص.

الدفوف والمزاهر إلى غابة من الأصوات المفرحة ومعها الآلات الموسيقية التي توحي بالأرغول (الباص كلارينيت) والناي (الفلوت)، تنسج معها وحولها نسيجا موسيقيا يظهر فيه بوضوح لحن (اتمخطري ياحلوة يازينة) المرتبط بزفة العروسة، ولكنه يتخذ أبعادا فنية جديدة، ، وتتعقد الإيقاعات وتتشابك وينتهي الحلم! والنبرة المصرية الأصيلة واضحة كل الوضوح والإشارات والتلميحات الموسيقية الشعبية تظهر من وقت لآخر لتؤكد هوية الموسيقى وارتباطها المكاني والحضاري. وكانت موسيقى باليه حسن ونعيمة أهم عمل موسيقي ـ حتى الآن ـ استفاد فيه جمال عبد الرحيم من دراسته للفولكلور الموسيقى المصري.

رسالة واحة سيوة وموسيقاها:

وفي إطار آخر خارج الإبداع الفني على أسس مصرية، جاءت ترجمته من الألمانية للعربية لرسالة بريجيت شيفر عن «واحة سيوة وموسيقاها»، والتي حصلت بها هذه العالمة والباحثة الألمانية الكبيرة على الدكتوراه من جامعة برلين سنة ١٩٣٣. وكانت هذه الرسالة أول عمل علمي لجمع التراث الموسيقى الشعبي لمنطقة نائية من مصر اعتبرها أساتذة جامعة برلين (المشرفين عليها) نقطة لقاء حضارات متعددة في الصحراء الغربية. وكانت شيفر قد قضت ثلاثة شهور في واحة سيوة لتعايش البيئة التي تبحث في فنونها ومجتمعها ولتقترب من سكانها ولتجمع المادة الموسيقية ميدانيا من أفواههم، وعلى الطبيعة في مناسباتها المختلفة. وجاءت تلك الرسالة أول عمل علمي جاد يربط بين الموسيقى والخلفية الاجتماعية والتاريخية للواحة وعادات أهلها وتقاليدهم. وهذه كلها من الأهداف الرئيسة لعلم الإثنوموزيكولوجيا (الذي يبحث في موسيقات الشعوب غير الأوروبية كظواهر إنسانية لها مدلولاتها الأنثروبولوجية والموسيقية).

وكانت فكرة ترجمتها للعربية فكرة المرحوم الأستاذ أحمد رشدي صالح حين كان في مؤسسة المسرح والموسيقى، وهو الذي أسند لجمال عبد الرحيم ترجمة تلك الرسالة للعربية للاستفادة من تمكنه التام في الألمانية مع تخصصه العميق في الموسيقى، وقام جمال بعمل شاق في الترجمة وأنجزها في الستينات (وحصل على مكافأته الرمزية عن الترجمة)، ولكن النص المترجم ظل راقدا في أحد أدراج مؤسسة المسرح والموسيقى. . ![1] ، وهو عمل يمكن أن يسد ثغرات ضخمة في دراسات معهد الفنون الشعبية وقسم علوم الموسيقى العربية في أكاديمية الفنون.

وهكذا نرى أن هذا الفنان والإنسان الهادئ الزاهد في الأضواء، جمال عبد الرحيم، ليس فقط فنانا مبدعا وصاحب «مدرسة» انتقلت مبادؤها لتلاميذه في التأليف الموسيقى في مصر (وبعض البلاد العربية)، ولكنه كذلك عالم وباحث، وله مجموعة من الاهتمامات والمعارف والخبرات الموسيقية العريضة التي تحله مكانا فريدا في الحياة الموسيقية المصرية.

---

(١) إلى أن قدر له في التسعينات أن يخرج إلى النور بمبادرة من لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة ومقررها أ. فاروق خورشيد وبمعاونة عملية كبيرة في متابعة النشر من واحد من أخلص وأعمق المشتغلين بالفنون الشعبية وهو أ. صفوت كمال، مع مقدمة علمية عن وسائل البحث الإثنوموزيكولوجي التي استخدمتها شيفر، بقلم كاتبة هذه السطور.

حليم الضبع .. بين عالمين متباعدين (*)

حليم الضبع . . المؤلف الموسيقى المصرى المغترب ، ابن لأسرة من الصعيد شجعت موهبته الموسيقية وعلمته عزف البيانو الغَربى في إطار الهواية من شبابه المبكر ، وتقدم لأول مسابقة موسيقية للشباب في مصر ، نظمتها وزارة المعارف في أواخر الأربعينيات ، وقام فيها بعزف أحد أعمال شوبان الشهيرة ، وفاز بالجائزة الأولى مناصفة (مع كاتبة هذه السطور) . . والتحق بجامعة القاهرة بكلية الزراعة وتخرج منها في أواخر الأربعينات ، ثم حصل على منحة من هيئة فولبرايت لدراسة الموسيقى في أمريكا ، فسافر إليها سنة ١٩٥٠ ، حيث درس الموسيقى أول الأمر في جامعة نيومكسيكو ، ثم كونسرڤتوار نيو إنجلند المعروف . ثم واتته فرصة لمزيد من الدراسات بمركز بيركشاير Berkshire في تانجلوُود ، وهي الدراسات التي أسسها آرون كوبلاند لاستقبال الموسيقيين الشبان ، وكان كوبلاند نفسه يتولى تدريس التأليف الموسيقى فيها ، كما درس الضبع فيها كذلك على إرڤنج فاين Fine ، وهي دراسات كان لها أعمق الأثر في تكوين فكره وإبداعه الموسيقى .

وبدأت شهرة حليم الضبع ، في موطنه الجديد ، حين كتب موسيقى للتراچيديا الإغريقية كليتمنسترا ، وتصادف استماع مارتا جراهام Graham ـ الراقصة الشهيرة ومصممة الرقص الحديث ـ لهذه الموسيقى ، واستشعرت في أسلوب ذلك المؤلف المصري المجهول (ولم تكن شهرته قد ذاعت بعد) روح

(*) على أساس مقال نشر في الأهرام أكتوبر ١٩٦٤ .

العراقة وعَبَق التاريخ، واتخذت موسيقاه هذه لتصميم عمل درامي راقص، قدمته بفرقتها المعروفة سنة ١٩٥٨ بنجاح كبير - ومنذ ذلك التاريخ بدأ نجم حليم الضبع في الصعود، ودعمه تعاونه التالي مع هذه الفنانة الشهيرة، في أعمال أخرى من أهمها «آجاممنون Agamemnon» . . وهكذا وجد الضبع طريقه في الحياة الموسيقية الأمريكية، وحصل على منحة من مؤسسة جوجنهايم الشهيرة، مكنته من توسيع آفاقه في التجريب في أهم مسالك التجديد المتشعبة التي يزخر بها هذا القرن، وخاصة في أمريكا . . وعين بعد ذلك عضوا بهيئة التدريس في جامعة ولاية كنت Kent State، حيث كان محور عمله مرتبطا هناك بالرقص الإفريقي الذي كان قد درسه وجمع مادته في رحلة ميدانية أوفدته فيها وزارة الثقافة المصرية وغيرها من الهيئات .

ولكن كيف سار إبداع حليم الضبع في العالم الجديد، بكل مغريات التجديد المبالغة والمسرفة في هذا القرن وكيف تعامل ابن مصر - الذي ارتوت روحه من منابعها الموسيقية الشعبية والتقليدية والدينية القبطية - مع تيارات التأليف الحديث في أمريكا؟ وهل نبذ تراثه المصرى أم أنه احتفظ - عامدا أو غير عامد - بعناصر طَفَتْ على سطح موسيقاه من حين لآخر؟ وما هي معالم التراث الموسيقى المصري التي لا زالت باقية في موسيقاه وهو في أمريكا؟

وجدير بالذكر هنا أن صلة الضبع بمصر لم تنقطع ماديا ولا معنويا، فقد دعاه د. ثروت عكاشة لمصر بنيَّة أن يقوم بتأليف الموسيقى لعرض الصوت والضوء للهرم وأبي الهول، ولكن الشركة الفرنسية المنفذة رأت أن تسند التأليف لمؤلفها چان لارو. وفي السبعينات المتأخرة، وبعد أن تكوَّن لمصر أوركسترا موسيقى مائة في المائة، دعته عميدة الكونسرڤتوار (كاتبة هذه السطور) لزيارة مصر ولكتابة عمل موسيقى لذلك الأوركسترا المصري : أوركسترا الكونسرڤتوار. وفعلا قام بإنجازه في القاهرة بعنوان «في المفارق وجدان»، وكان معروفا عن الضبع تمسكه باللغة العربية الرصينة في عناوين

بعض مؤلفاته الموسيقية مثل «المقطع في فن القطع Mekta in the Art of Kita»، وهي مجموعة من المقطوعات القصيرة للبيانو رصعها بتسميات شرقية تفوح منها رائحة القدم مثل «صوفيان Soufian» أو بسيط Baseet، وما إلى ذلك وإن لم تكن دائما ذات انعكاس حقيقي على إيقاع وأسلوب تلك القطع، ومهما يكن فقد عزف أوركسترا الكونسرڤتوار مؤلفة الضبع «في المفارق وجدان» لجمهور متشوق للاطلاع على ما فعلته أمريكا بابن مصر المغترب في إبداعه الموسيقى! وهذا سؤال لا زالت الإجابة عنه سابقة للأوان، فالضبع لا زال يخوض في تجاربه الإبداعية اتجاهات موسيقية متعددة، تشير السطور التالية إلى أهمها.

* * *

وحليم الطبع، ككل مؤلف موسيقى مصري جديد، ظاهرة فنية ينبغي تناولها بكثير من التبصر وتقويمها على أساس من العلم الموسيقى العميق، وخاصة في هذه المرحلة الدقيقة التي بدأت موسيقانا تتلمس فيها طريقها إلى العالمية، لتتخلص من إسار المحلية الراكدة، وتواجه تحدى الموسيقى العالمية في عصر زاخر بتيارات التجديد الثورية. وحليم الضبع الذي يقيم ويعمل في أمريكا، لابد أن نتتبع من بعيد إنتاجه الوفير من الموسيقى الأوركسترالية وموسيقى الباليه، ومؤلفات البيانو، ولمجموعات صغيرة وغريبة أحيانا من الآلات، وكذلك محاولاته في الموسيقى الإلكترونية، (التي سجل له منها منذ أعوام في أمريكا نموذج على اسطوانة باسم «صوت الموسيقى الحديثة» بعنوان Symphony in Sonic Vibrations Spectrum N°1) (*).

وهذا الإنتاج الغزير الذي اكتسب لمؤلفه شهرة طيبة في أمريكا، يتسم حتى

(*) والذي يفصل فيه لصوت رنين خاص عن طريق تثبيت اثنتين من الطبول الصغيرة عندحافة البيانو ليحدث اهتزازها إضافة صوتية خاصة جديدة، كما أنه دونها بطريقة جرافيكية (بالرسوم) وليس بالتدوين المألوف.

الآن بصفة التجريب، فصاحبه يسلك دروبا فنية متباينة، وهو في بحثه خلال تلك المسالك تتنازعه عدة عوامل، بعضها موروث عن بيئته ونشأته الشرقية، وبعضها مكتسب عن الفكر الموسيقى الغربي المعاصر، وهو يسعى للتوفيق بين هذين العالمين المتباعدين. . وما زال الوقت مبكراً على محاولة تقويم كل إبداعاته وتجاربه المتشعبة، ولكن أبرز ما يلفت النظر منها وضوح بعض النبرات الشرقية في خطابه الموسيقى. ولا أقصد بذلك ما تحتويه موسيقاه من شذرات أو اقتباسات من الألحان الشعبية وحدها ـ فهذه رغم طرافتها، ليست إلا المادة الأولية التي لا تكتسب مغزى فنيا حقيقيا إلا إذا أصبحت محوراً يتحكم في تشكيل عناصر أسلوب المؤلف الموسيقى، ويضفي عليه صبغته القومية (كما في موسيقى موسورسكى وبارتوك مثلا)، ولكن النبرات الشرقية تتجلى في موسيقى الضبع كذلك في تناوله للإيقاع والبناء (الفورم)، وفي الأسلوب الذي اختاره لتكثيف ألحانه، وهذه كلها عناصر لا تظهر في موسيقى مواطننا المغترب بصورة تلقائية، بل نراه يتشبث بها، عن وعي بطرافة الملامح الموسيقية الشرقية التي يريد أن يولد منها أسلوبا خاصة يميزه عن عشرات المؤلفين في أمريكا.

والإيقاع أبرز الملامح الشرقية التي استغلها الضبع في كثير من أعماله مثل كونشرتو الدربكة (١٩٥٤) الذي أسند فيه لتلك الآلة البدائية دور «الصولو» القيادى، ولعل شهرته في أمريكا (خارج الباليه) بدأت مقترنة بهذا الكونشرتو. وقد وجد حليم في الإيقاع ميدانا للتوفيق بين الموهبة الأصيلة عند الشرقيين وبين تيار معاصر في الغرب، يمجد الإيقاع ويضعه موضع المساواة مع اللحن، وهذا التيار امتداد طبيعي ا للدفعة الإيقاعية الهائلة التي بثها سترافنسكى في الموسيقى في مطلع هذا القرن، وتناولها أساطين جيله، بارتوك وهندميت وأورف من زوايا عديدة، فكان منهم من كتب للبيانو بأسلوب حوله إلى مجرد آله نقر، ثم بلغ ذلك التيار ذروته في استخدام الإيقاع، مجردا عن اللحن. كوسيلة قائمة بذاتها للتعبير الموسيقى، ومن

هنا ظهرت موسيقى لآلات الإيقاع المفردة، من أشهرها «توكاته» لآلات الإيقاع للمؤلف المكسيكى كارلوس شافيز.

ولحليم الضبع عدد غير قليل من المقطوعات الإيقاعية الصرفة التي تقوم على استغلال الألوان المتباينة لأصوات الطبول. و«التحميلة» التي عزفها له الأوركسترا في القاهرة (١٩٥٨) تمثل حلقة من سلسلة طويلة من التجارب في موسيقاه لتطويع ذلك القالب الشرقي لتعبير موسيقى متطور، والتحميلة من صيغ الموسيقى البحتة التي تقوم على المناوبة بين عزف مجموعة من الآلات في مقابلة عازف منفرد في إطار من الإيقاع المحدد المتكرر، وهذا القالب لا يتسع لإمكانيات التفاعل، ولكنه قد يكون أحد الحلول الملائمة لصياغة الألحان الشرقية ذات الطابع التقاسيمى المرتجل، ومثل هذه التجارب تفتح ميادين خصبة للبحث في القوالب أو الصيغ التي تتفق مع المضمون الموسيقى الشرقي.

أما طريقته في تكثيف ألحانه، أو تكوين نسيجه الموسيقى فنابعة كذلك من أصل شرقي، فهو لا يكتب هارمونياته المتنافرة على نهج شونبرج (الدويكافونى) ولا غيره من أعلام هذا العصر الذي يؤمن بالهارمونيات الحادة المتنافرة، بل نجده يكتب أغلب مؤلفاته بأسلوب خاص، في تعدد الأصوات يسمى «الهيتيروفونية». . Heterophony، وهذه الكلمة اليونانية تعبر عما يحدث عند اشتراك عدة عازفين في عزف نفس اللحن؛ ولكن بشيء من حرية التصرف الفردية التي نألفها في عزف «التخت» عندنا، فينشأ عن ذلك نوع من تعدد التصويت الجزافى أو «مغايرة الألحان»، وهو الذي تناوله الغرب حديثا بالتطوير وتبناه بعض الأمريكيين المعاصرين مثل المؤلف الأرمنى الأصل هوڤانس، ومثل هنرى كاويل، الذى قضى في إيران فترة يبحث أسرار موسيقاها، وهما يشتركان مع الضبع في التأثر بالشرق، أما هو فيستخدم الأسلوب الهيتيروفوني في أغلب مؤلفاته للأوركسترا كالسيمفونية التي عزفت له في (١٩٦١)، ومثل موسيقى باليه «كليتمنسترا» الذي كتبه لفرقة

مارتاجراهام كما ذكرنا، وكتب لها كذلك باليهات أخرى ناجحة بنفس الأسلوب نذكر منها «آجاممنون»، غير أن «الهيتروفونية» إجمالا من أساليب التأليف الموسيقى التي لم تنصهر بعد في تجارب فنية كفيلة بالحكم النهائي على قيمتها.

ولا شك أن مثل هذا الاحتكاك والتفاعل بين موسيقانا وبين التيارات العالمية الخصبة علامة على طريق المستقبل، فبهذا تتفتح أمامها مجالات جديدة غنية للبحث والنمو الحر المنطلق في سبيل خلق الموسيقى المصرية الجديدة، سواء كان مؤلفها مقيما بجسده في مصر، أو مغتربا ولكنه مقيم بروحه في مصر، مثل حليم الضبع في كثير من إبداعاته.

الفصـل الثالث

شخصيات لها بصمات
على الموسيقى والثقافة في مصر

دكتور مصطفى مشرفة(*)
والجمعية المصرية لهواة الموسيقى



د. مصطفى مشرفة

(*) الأهرام ١٨/ ٨/ ١٩٧٣.

بدأت القصة بلقاء عابر بين رجل من مشاهير العلم في مصر وبين مهندس مصري عائد من دراسته في انجلترا، ودار بينهما حديث طويل لا يمت للعلوم ولا الهندسة . . . فكلاهما من عشاق الموسيقى وكلاهما نهل من مواردها في أوروبا أثناء دراسته، وكان حلمهما الكبير أن يفتحا أبواب هذا العالم الساحر الجميل لمواطنيهم.

وبعد أسابيع قليلة من هذا اللقاء فتحت أبواب إحدى قاعات كلية العلوم بجامعة القاهرة، وامتلأت القاعة بجمهور غفير لم يحضر للاستماع لمحاضرة في نظرية النسبية، ولكنه حضر للاستماع إلى حفل موسيقى غنائي فريد يضم برنامجه عدداً من الأغاني الفنية الشهيرة مثل أغنية «سولفيج» لإدوارد جريج وثنائياً من أوبرا «دون چيوفاني» لموتسارت، وإحدى الأغاني العاطفية لمندلسون.

وكل هذه الأغاني العالمية تغني باللغة العربية للمرة الأولى، كما يتضمن برنامجه «احتجاج» و «ذكريات الخامسة عشرة» من تأليف أبو بكر خيرت وعزفه على البيانو، و «حاملة الجرة» و «في وادي النخيل» من تأليف يوسف جريس للبيانو، وعزفه. وكان الداعي لهذا الحفل الطريف عميد كلية العلوم حينذاك، الدكتور علي مصطفى مشرفة، وقام بالغناء فيه المهندس (العائد من إنجلترا)، والمؤلف الموسيقى الهاوي حسن رشيد (بالاشتراك مع أليس مرشاق) بمصاحبة علي البيانو عزفتها زوجته السيدة بهيجة صدقي رشيد.

ويبدو أن هذا الحفل الفريد قد لقي إقبالاً كبيراً وكان له صدي واسع، فبين يديّ مقال نشر في صحيفة فرنسية صدرت في القاهرة في شهر أبريل سنة ١٩٤٢ عن هذا الحفل، وأهم ما فيه كلمات قالها منظم الحفل د. مشرفة جاء فيها: «إن ما دفعنا لتنظيم هذا الحفل هو إحساسنا بالجمال في موسيقى هؤلاء العباقرة، غير أننا كنا دائماً نستمع إلى هذه الروائع تغني بلغات أجنبية، مع إننا نسمعها في كل بلد أوروبي تغني بلغة هذا البلد . . . ويزعم البعض أن اللغة

العربية لا تصلح للتعبير الموسيقى، ولكن هذا زعم خاطئ، فالموسيقى ليست وقفاً على أمة دون الأخرى. . ولهذا السبب نفسه حرصنا على أن يتضمن البرنامج، إلى جانب المؤلفات الأوروبية، أعمالاً من تأليف أبو بكر خيرت ويوسف جريس. وحرصنا على أن يقوم بأداء هذه الموسيقى كلها، عزفاً وغناء، مصريون، وإنه ليسعدنا أن يكون من أبناء الطبقة المثقفة المصرية من يكرسون أوقات فراغهم لهواية الموسيقى».

ولم تمض أسابيع قليلة على هذا الحفل حتى أعلن جماعة من المثقفين المصريين في يونية سنة ١٩٤٢ «تأسيس الجمعية المصرية لهواة الموسيقى»، وكان رئيسها العالم الكبير د. علي مصطفى مشرفة، ووكيلها محمد زكى علي وأمين صندوقها حسن رشيد، والسكرتير د. وديع فرج وأعضاء مجلس الإدارة: إسماعيل راتب وعلي بدوي وكامل كيلاني (رائد أدب الأطفال في مصر).

وكان أول عمل أنجزته الجمعية الناشئة تحقيقاً لأهدافها، إصدار كتابها الأول «عشر أغان مختارة»، من الأغاني الفنية الأوروبية المترجمة نصوصها إلى اللغة العربية، حيث كان حسن رشيد يقوم بترجمة النص ترجمة أولية، ثم يصوغه كامل كيلاني نظماً عربياً رصيناً. وكتب د. مشرفة في مقدمة هذا الكتاب (الذي مولته تبرعات أعضاء الجمعية)، كتب دفاعاً حاراً عن موسيقية اللغة العربية وختم دفاعه البليغ بقوله: **«وقد أسرف جمهور من خاصتنا الذين يعتد بقولهم وغلوا في دعواهم أن اللغة العربية قصيرة الباع واضحة العجز، لا تصلح أن تكون أداة للتعبير الموسيقى، وأقل ما يقال في هؤلاء أنهم يعيبون لغتهم والعيب فيهم»**.

والذي يستوقفنا من أمره هنا أن الجمعية الناشئة واجهت بشجاعة وفي مستهل حياتها، مشكلة من أعقد المشاكل المرتبطة بالحياة الموسيقية، وهي مشكلة تقريب الأغاني الفنية للجمهور العربي بترجمة نصوصها إلى اللغة

العربية، وأدائها بأصوات دربت تدريباً صوتياً طبقاً للأساليب والمناهج الغربية، وهي بهذا قد أثارت قضية مهمة، هي تطويع أساليب التدريب الصوتي الغربي لمقتضيات اللغة العربية، واعتبرت جمعية هواة الموسيقى هذه القضية من الأهداف الرئيسة التي سخرت جهودها للعمل من أجلها، إلى جانب أهداف نشر الثقافة الموسيقية، وتشجيع الشباب من المؤلفين والعازفين في مصر والبلاد العربية، وذلك بتقديم حفلات موسيقية مجانية. . ولا زالت جمعية هواة الموسيقى حتى اليوم تقوم برسالتها، بعد رحيل هؤلاء الأعضاء المؤسسين.

* * *

ولقد كان لهواة الموسيقى عبر التاريخ دور جوهري في طليعة النهضات الموسيقية في بلادهم، فهم الذين يضطلعون بالمراحل المبكرة للنهضات الفنية، قبل أن تتصدى لها الهيئات الرسمية أو الحكومية المنظمة. والهواة هم الذين مهدوا البيئة الروسية في القرن التاسع عشر، لبلورة الفن القومي الموسيقى الروسي، ومن بين صفوفهم خرج «الخمسة الكبار» وأشهرهم بورودين وبالاكيريف ورمسكي كورساكوف وموسورسكي، ومن هؤلاء من علم نفسه أساسيات لغة الموسيقى العلمية بعد أن ذاعت شهرته. وفي العالم الجديد ظل هواة الموسيقى من المهاجرين الأوروبيين يحملون عبء النشاط الموسيقى في أمريكا حتى القرن التاسع عشر، ولا زال لجمعيات هواة الموسيقى فضل كبير في تمويل المعاهد والحفلات والمسابقات وفي احتضان نوابغ المؤلفين والقادة والعازفين هناك.

وفي هذا العام الذي تحتفل فيه جمعية هواة الموسيقى بعيدها الثلاثين فإنها تستطيع أن تقدم في صحيفة نشاطها عدداً كبيراً من الحفلات الموسيقية قدمت فيها جيلاً من شباب الموسيقيين المصريين في العزف والغناء، قادتهم فيها

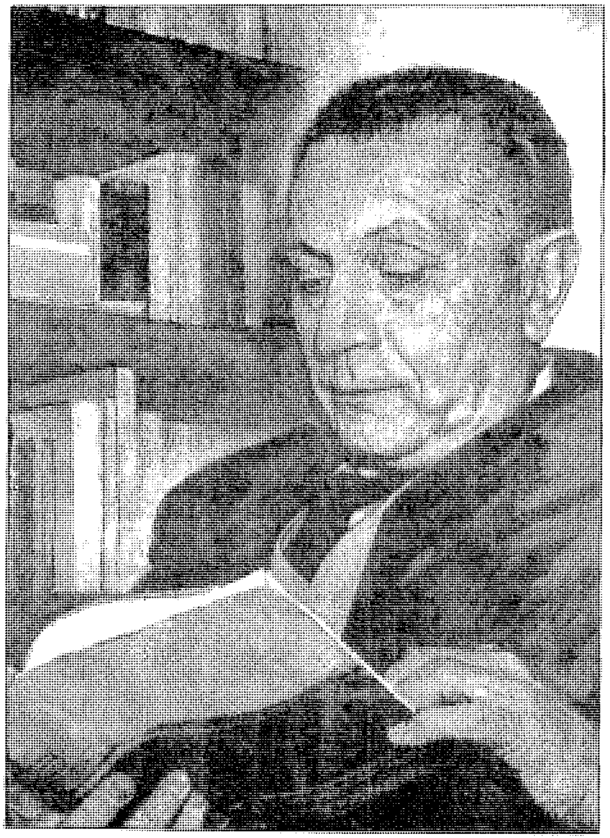
الجمعية نحو اكتشاف طريقهم في الحياة الموسيقية، وأخذت فيها بأيدي العديد من المغنين والمغنيات في خطواتهم الأولى الحذرة على طريق ممارسة الغناء باللغة العربية، كما كانت حفلاتها المنصة الحقيقية التي عبر منها جيل الرواد من المؤلفين المصريين عن أنفسهم، وقدموا محاولاتهم وتجاربهم في التأليف للآلات أو الأوركسترا أو الغناء... ولا زالت الجمعية حتى اليوم، برئاسة السيدة بهيجة صدقي رشيد توالي نشاطها بين شباب الموسيقيين، كما امتد نشاطها إلى تشجيع النوابغ من الأطفال فخصصت خمس جوائز سنوية تمنحها تخليداً لذكرى روادها ومؤسسيها: يوسف جريس وحسن رشيد وأبو بكر خيرت، وجائزة باسم بتسي ستروس تلك السيدة النمساوية الجليلة التي قضت بين ربوع بلادنا حياة حافلة بالموسيقى والصداقة.

وإذ كانت الجمعية قد حققت الكثير في مجال تشجيع النشء الموسيقى المصري وإبراز أعمال جيلين من المؤلفين الموسيقيين المصريين، فإنها لم تتمكن بعد من حل المشكلة العويصة التي كرست جهدها لحلها منذ البداية، ألا وهي مشكلة تطويع الأغاني الفنية والأوبرالية للغة العربية... ولكن التاريخ سيسجل لمشرفة ورشيد وكيلاني ورفاقهم أنهم واجهوا هذه المشكلة الجوهرية في تطوير الموسيقى المصرية وتناولوها بروح مثقفة بعيدة عن التعصب والانغلاق.

ولقد كان تناولهم لها مرحلة أولية يجب أن تتبعها مراحل أكثر تعمقاً وتخصصاً، وعلى الأجيال التالية من الموسيقيين المتخصصين أن تحمل الشعلة التي أضاءها حماس هؤلاء الهواة المثقفين منذ ثلاثين عاماً...

شخصيات لا تنسى

د. حسين فوزي[1]



د. حسين فوزي

(١) مجلة آفاق الموسيقى والأوبرا والباليه: المجلس الأعلى للثقافة سنة ١٩٩٧.

عندما تتهيأ للتمتع بأمسية موسيقية فتذهب للأوبرا لحضور حفل من الموسيقى السيمفونية من أوركسترا القاهرة السيمفوني - أو عندما تجلس مرتاحاً في دارك وتدير مفتاح الراديو فتأتيك عبر الأثير شروح تهيئ لك تذوق الموسيقى من البرنامج الثقافي (الثاني سابقاً) - أو عندما تستمع لعزف بارع أو تأليف مبدع لبعض شبابنا من خريجي معهد «الكونسرفتوار» الذين تحفل بهم الحياة الموسيقية اليوم - أو عندما تذهب للأوبرا لتحضر أحد عروض الأوبرا فترى وتسمع مجموعة المنشدين الكبيرة المسماة «كورال الأوبرا»، فهل يخطر ببالك أن كل هذه الظواهر الموسيقية الحضارية لم يكن لها وجود مطلقاً في مصر قبل نصف قرن فقط؟ وهل تفكر الجماهير المتزايدة الإقبال على هذا المعين الخصب من فنون الموسيقى الرفيعة، أن وراء كل هذه المؤسسات الموسيقية الكبيرة قلة صغيرة من فرسان الثقافة المصرية ممن سيحتفظ لهم تاريخ مصر الثقافي بمكان خالد لا ينسى؟

لقد كانت فترة الخمسينات والستينات فترة صحوة ثقافية لا سياسية فقط، صحوة مضيئة نهض فيها الإنسان المصري للأخذ بأسباب التقدم والحضارة، واتجه في الوقت ذاته لتأكيد شعوره بهويته المصرية، فظهر في حياتنا الموسيقية اتجاه نحو التفتح على الغرب، وهو اتجاه كان محمد علي قد غرس بذرته الأولى بإنشائه لمدارس الموسيقى العسكرية للجيش (١٨٢٤ - ١٨٣٤) واستقدم لها معلمين أوروبيين، وأخذ هذا الاتجاه ينمو ببطء وعلى استحياء إلى أن سانده وكمله، في منتصف قرننا الحاضر، اتجاه لتأكيد الجذور المصرية والاعتزاز بفنون مصر وآدابها الموروثة، ومن بينها موسيقاها الشعبية، النابعة من ترابها والتي تحمل نبض مجتمعها، وهي الموسيقى الشعبية التي حظيت لأول مرة في ذلك العصر بالاحترام والتسجيل والدرس العلمي - هذه الاتجاهات والروافد هي التي كانت محاور تلك الصحوة الثقافية التاريخية التي فجرتها ثورة سنة ١٩٥٢ . وقد كان وراء رعاية هذه الصحوة وإذكاء شعلتها نخبة من فرسان الثقافة والفكر في مصر، وكان من أبرز هؤلاء الرواد

وأعمقهم أثراً في مجال الموسيقى الأستاذ الدكتور حسين فوزي الرجل الذي كرّس حياته لتعريف مواطنيه بفنون الموسيقى الغربية ، وظل يكافح بكل طاقاته لإثراء حياة مواطنيه والارتقاء بخبراتهم الموسيقية ، من خلال الكلمة المسموعة ، والكلمة المقروءة ، والمثل والقدوة والتخطيط والتنظيم والمتابعة طوال ما يزيد على نصف قرن ـ فهو من أعلام التنوير الموسيقى ، حيث حمل على عاتقه ، بكل صدق وتفان ، الجانب الموسيقى ضمن التيار الشامل في المجتمع المصري للاقتراب من منجزات الإنسانية الكبرى في الفنون ، في الأدب والمسرح والتشكيل .

إن حياة هذا الرائد والفنان والعالم والمفكر تستحق أكثر من وقفة تأمل ، فهي قد كانت سلسلة متصلة الحلقات ـ بجانب أعماله العلمية الأكاديمية في تخصصه ـ للتعريف بالموسيقى الرفيعة ونشر تذوقها وتوجيه مسار منشآتها المصرية ورعايتها رعاية رشيدة مخلصة دءوبا ، متجردة عن أي مطمع مادي لكسب المال ، أو معنوي لتقلد منصب ـ وجدير بالذكر أن أعظم ما حققه د . حسين فوزي في حياة مصر الموسيقية لم يكن من خلال وظائفه الرسمية التي تقلدها لفترات محدودة بعد الثورة ، حين دعاه الأستاذ فتحي رضوان وزير الإرشاد القومي ليكون وكيلاً دائماً لوزارته ، ثم دعاه د . ثروت عكاشة وكيلاً أول لوزارة الثقافة والإرشاد القومي ، ولكنه ترك المنصب الحكومي بعد فترة ، ومضي ليكمل رسالته التي أخذها علي عاتقه حتى آخر حياته ، أستاذاً ومعلما وكاتبا وفنانا ، ترك في حياة مصر الموسيقية بصمة لن تنسى .

ولا شك أن الدكتور ثروت عكاشة هو نجم الثقافة المصرية الساطع ، الذي سيظل اسمه ماثلاً في الأذهان بفضل منجزاته ومنشآته الثقافية والموسيقية التاريخية الجليلة في ذلك العصر الذهبي للثقافة ـ كما أن للدكتورحسين فوزي كذلك دوراً موسيقياً عميقاً بعيد الأثر ، مارسه في كتاباته ، كما مارسه أحياناً في رعاية منشآت موسيقية ، كالكونسرڤتوار ، من وراء الكواليس . وكان

مدفوعاً في جهاده الثقافي الموسيقي الممتد عبر قرابة ثلثي قرن - بعاطفتين هما: عشقه الحقيقي للموسيقى، وشعوره الوطني الصادق. وهذا الدور العميق الذي قام به حسين فوزي في نسيج الثقافة المصرية لم تسلط عليه الأضواء بما يستحقه من تقدير وعرفان، وهذا الدور الباقي لحسين فوزي هو الذي نحدثك عنه، أيها القارئ، هنا حديث من مارس العمل معه عن قرب، في كل مجالات الموسيقى على اتساعها، وحديث من ارتبط به بصداقة امتزجت فيها بعض ملامح الأستاذية والبنوة، وهو حديث من تطلع إليه واسترشد بخبراته، وحاول أن يقترب من عالمه الثقافي الواسع - والأمل أن يبرز هذا الحديث لشباب اليوم بعض صعوبات الإنشاء ومشاق الحرث وغرس البذرة الأولى وتعهدها، وهي المشاق التي تصدى لها فرسان الستينات - وحسين فوزي من ألمعهم - وذلك لكي يهيئوا لمصر مستقبلاً أجمل وأكثر ثراء.

لا أظن أن مصر قد أنجبت من أبناء طبقتها المتوسطة الصغيرة كثيرين من أمثال هذا النمط الفريد لحسين فوزي، الذي نجد فيه أقرب مثال للإنسان الأوروبي الشامل المعرفة في عصر النهضة، فهو بحكم التخصص والمهنة أستاذ في علوم البحار، مارسها علما وعملا، (في رحلاته الشهيرة) وترك بصمته على دراساتها في جامعة الإسكندرية التي تولى فيها منصب نائب المدير - وهو بحكم الدراسة الشخصية والهواية والاطلاع والممارسة العملية فنان موسيقى متعمق، أوتي بصيرة موسيقية وحساسية فنية لم تتهيأ إلا للمعدودين من صفوة معاصريه، ولا نجاوز الحقيقة إذا قررنا أنها لا تتهيأ لكثير من المتخصصين. وهو بجانب هذا أديب وكاتب بارع يتميز بأسلوب جزل يتسم بروح الفكاهة حتى في تناوله لأعقد الموضوعات، وهو ما تشهد به كتبه «السندباديات»، أو كتبه في الموسيقى أو تاريخ الحضارة، وتشهد به كذلك مقالاته التي نشرت، على مدى حقب ثلاث، في جريدة الأهرام[١]، وهي

---

(١) تصدر لجنة الموسيقى بالمجلس الأعلى للثقافة كتابا يضم هذه المقالات الموسيقية لحسين فوزي قبل نهاية عام ٢٠٠١.

كتابات باقية، ستظل مصدراً بالغ الثراء لتنوير أجيال وأجيال من قراء العربية المتطلعين للمعرفة في ميادين العلم والفن «هذه كلمات جاءت في مقال» تحية وفاء لرائد الثقافة الموسيقية لكاتبة هذه السطور نشر في ذكرى وفاته - ولم أجد أفضل منها لكي أقدم حسين فوزي اليوم كشخصية لن تنسى.

ولابد لنا أولاً من العودة للوراء لتتبع الجذور والنشأة والظروف التي شكلت هذه الشخصية المصرية الفريدة.

وسط شموخ الآثار الإسلامية وبين أصداء الأذان والأناشيد الدينية، ولد حسين فوزي في ١١ يولية سنة ١٩٠٠ لأسرة من الطبقة المتوسطة «الخفيضة» (وهو تعبير ورد في إحدى مقالاته نقلاً عن برنارد شو)، لوالد مهندس، لعله أسماه «حسين» تبركاً بسيدنا الحسين الذي ولد في رحابه. ولم تكن لوالده ميول فنية، اللهم إلا بعض الاهتمام بالآثار الإسلامية. عاش الوالد حياة المصريين الراسخين في تقاليدهم بعيدًا تمامًا عن الحضارة الغربية - أما ابنه الصغير فقد كان ابنًا حقيقيًا للقرن الذي ولد في غرته، فهو قد تأثر بحضارة الغرب بما لم يكن يخطر لوالده على بال: فهو قد تمرس بعلوم الغرب وتخصص في أحدها في جامعات فرنسا، وأتقن اللغات الإنجليزية والفرنسية - التي امتلك ناصيتها كواحد من أبنائها - وكانت له معرفة طيبة باللغة الألمانية (وربما كان حبه للموسيقى هو الذي وجهه إليها)، وتزوج أديبة ومعلمة فرنسية، ثم أصبح اسمه مرادفًا ومَعْلَمًا على موسيقى الغرب، التي نصب نفسه (على حد قوله) للتعريف بها ونشرها بين مواطنيه. ومع ذلك فإن تعليمه العام قد سار في الطريق المألوف في المدارس الحكومية، والتحق في المرحلة الثانوية بالمدرسة السعيدية، التي طالما خرجت لمصر فطاحل، وفيها اتضحت وازدهرت قدراته الأدبية فشجعه مدرس اللغة العربية على التعبير في الكتابة والخطابة والمناظرة، فتكونت لديه في شبابه المبكر قدرات أدبية في القصة والرواية بلغت إلى حد تأليفه لمسرحية بعنوان «ليالى كليو بترا» عهد بها إلى

داود حسني فلحنها على هيئة أوبرا (أي كلها بالموسيقى)، ولكن بالأسلوب الشرقي التقليدي السائد حينئذ. وقد عاونته هذه القدرات الأدبية طول حياته على الإفصاح البليغ والممتع عن المعاني والمعارف - خاصة الغربية منها - والتي كرس نفسه لنقلها للغته العربية. ثم بعد السعيدية التحق بكلية الطب وتخرج طبيباً للعيون ومارس عمله كطبيب لأمراض العيون بأحد مستشفيات القاهرة. وعندما أعلن عن بعثة لدراسة علوم البحار وقع عليه الاختيار فسافر لفرنسا، حيث وجد ضالته المنشودة لتنمية معارفه الموسيقية، وهو الفن الذي كان قد سحره في أواخر العقد الثاني في القاهرة، حين استمع في إحدى قاعاتها لأوركسترا يعزف إحدى سيمفونيات بتهوفن . . . وكانت هذه التجربة هي التي أطلقت شرارة حبه العميق والمتصل للموسيقى، ودفعته وقتها لمحاولة تعلم عزفها، فاشترى آلة ڤيولينه متواضعة (وهو الإسم المعرب الذي صاغه حسين فوزي لآلة الكمنجة، لأنه رآه أقرب تعبيراً عن كلمة ڤيولين أو ڤيولون الغربية وأبعد عن معنى الربابة، وما أكثر ما صاغ من كلمات ومصطلحات!!) ووجد أستاذاً أوروبياً ليعلمه العزف عليها ولكن والده استهجن الفكرة وثبطها، خوفاً على مستقبله التعليمي، فما كان منه إلا أن اشترك مع مجموعة صغيرة من زملائه المنبهرين مثله بالموسيقى الغربية الرفيعة، ومنهم صديقه الحميم - حسن فتحي المعماري الجليل - وربما كان حسن محمود (الذي أهدى إليه كتابه عن الموسيقى السيمفونية) من أعضاء مجموعة الدرس المشترك، وقسموا فيها بينهم مبلغ الجنيه، قيمة حصة العزف، وثابروا واتسعت اهتماماتهم ومضى هو بعزيمة وإصرار ليكون لنفسه خبرة طيبة في العزف.

وفي فرنسا ابتسم الحظ له حين قبل عازفاً بأوركسترا الجامعة المكون من الطلبة، وشعر بأنه بدأ يقترب حقيقة من روح هذه الموسيقى التي ملكت عليه نفسه، ولكنه اقتنع بعد فترة بأن عليه أن يمضي لأبعد من مجرد قراءة النوتة الموضوعة أمامه في الأوركسترا ومجرد تحريك الأصابع والقوس - فقرر أن يعلم نفسه كل ما يمكنه عن الموسيقى: نظرياتها وهارمونياتها وعلم الكنترابنط

وتحليل صيغها (الفورم)، وقرأ عن تاريخها وأعلامها واطلع على كتب التوزيع الأوركسترالي وكون لنفسه مكتبة موسيقية لا تقل عن مكتبة أي متخصص موسيقى.

وأخيرًا عاد لوطنه مزودًا بالعلم والفن معا.

وعند عودته عين مديرًا لمعهد الأحياء المائية بالإسكندرية، فوكيلاً لمصلحة المصايد، وشارك في بعثة سيرچون مورى على السفينة المصرية «مباحث» لدراسة المحيط الهندي. وعندما أنشئت جامعة الإسكندرية عين عميدًا لكلية العلوم بها، ثم وكيلاً لتلك الجامعة قبل أن تختطفه وزارة الثقافة، وقد مثل بلاده في عدة محافل علمية دولية تتصل بعلوم البحار، وكان عضوًا في عدة جمعيات علمية دولية في مجال تخصصه - ولكن الأهم أنه بالرغم من كل هذا التاريخ العلمي الحافل[1] كان لديه دائمًا الوقت للموسيقى - وجدير بالذكر هنا أنه مثل مصر كعضو في المجلس الدولي للموسيقى (التابع لليونسكو).

وهكذا عاد إلينا «السندباد» من بلاد الفرنجة محملاً بذخر من المعارف في مجال هوايته الموسيقية، تجاوز إطار الهواية، وبدأ يسعى لتعريف مواطنيه بهذه الموسيقى التي عشقها، «موسيقى الحضارة» - وكان طموحه أن يشاركه كل مواطنيه في تمتعه بها وسخر لذلك أدبه وقلمه، وخلق نمطًا جديدًا من العمل الثقافي في مجال تذوق الموسيقى، لم يكن معروفًا قبله في مصر.

الثقافة الموسيقية من خلال الكلمة المسموعة:

لا نعرف على وجه التحديد متى بدأت أول أحاديث د. حسين فوزي في التذوق الموسيقى بالإذاعة في برنامجها العام، ربما في الأربعينات، ولكننا نظن أنه زار أحد مسئولي الإذاعة المصرية واقترح عليه أن يقدم برنامجًا باللغة

(١) كان د. فوزي رئيسًا للمجمع العلمي المصري وعضوًا بالمجلس الأعلى للفنون والآداب ورئيسًا لأكاديمية العلوم وعضوًا بجمعية الآثار القبطية بالمجمع المصري للثقافة العلمية.

العربية عن الموسيقى واقترح تسميته باسم أدبى جذاب وهو : «ديوان الموسيقى الكلاسيك» ، وتسمية «كلاسيك» هي التي سارت مثلاً عندنا للدلالة على كل أنواع الموسيقى الغربية الرفيعة ، سواء كانت ترجع للعصر الكلاسيكى أو الرومانتيكي أو غيرهما . والغريب أن اقتراحه لقي أذناً صاغية ونجحت مبادرته في غرس أول بذرة فتحت أمام المتلقى المصري أبواب عالم الموسيقى الساحر ، في عصر كان الشباب المصري فيه يطلع بنهم على فنون الغرب الأخرى : الأدب والمسرح والفنون التشكيلية .

وكان من حسن حظ جيلى أن أجهزة الراديو كانت قد بدأت تنتشر على نطاق واسع في بيوت الطبقة المتوسطة وهكذا وجدنا أنفسنا ، نحن المولعون بالموسيقى ممن كانوا يدرسون عزفها ، أمام ثقافة موسيقية لم نكن نحلم بها ، فلم يكن لها وجود في مصر مطلقاً في ذلك الوقت ، إلا في بعض الأصداء في المجلة الموسيقية التي أصدرها د . محمود الحفني سنة ١٩٤٧ . وأظنه من العسير على قارىء اليوم أن يتخيل مدى ندرة وقيمة مثل هذه الثقافة في الأربعينات ، فقد جاءت برامجه هذه ثم أحاديثه في البرنامج الثاني ومقالاته الصحفية كأنها النبع الصافي في هجير الصحراء . . . ولذلك سيسجل التاريخ لحسين فوزي فضل ريادته الحقيقية في ميدان نشر الثقافة الموسيقية في مصر . واستمر د . فوزي يقدم أحاديث أوسع وأشمل عندما افتتح البرنامج الثاني (على غرار البرنامج الثالث الثقافي في الإذاعة البريطانية . بي . بي . سي) في أواخر الخمسينات (١٩٥٧) ، وأتيحت لأحاديثه في شرح وتحليل روائع الموسيقى فسحة أطول من الوقت ، وإن كانت لم تصل لكل المستمعين بحكم ضعف الموجة التي كانت المخصصة حينذاك للبرنامج الثاني ، ولذلك لم تنتشر جماهيرياً على نطاق واسع ، وإن كانت بطبيعتها ليست موجهة للجماهير العريضة .

ولعل أجمل ما في هذا الكفاح أن صوت د . حسين فوزي لا زال يجلجل

في أيام الجمعة (بعد تسعة عشر عامًا من وفاته) على موجة البرنامج الثقافي (الثاني سابقا) اليوم، من خلال تسجيلات لأحاديثه التي حفظتها الإذاعة مشكورة وأحسنت استخدامها. وكانت أغلب أحاديثه تلك والتي امتدت حتى منتصف الثمانينات مكرسة غالباً لموسيقى الآلات، إذ كان يؤمن بأن المستمع المصري أكثر تقبلاً لها من تقبله لفنون الغناء الغربي - وهي وجهة نظر شخصية تحتمل المناقشة - وإن كان قد قدم بعض الأغاني الفنية (الليدر) لشوبيرت وغيره، وهي التي تتطلب ثقافة أدبية عالية لضرورة شرح نصوصها الشعرية القيمة (بالألمانية) وإلقاء الضوء على كوامن الإبداع في تزاوج الصوت الغنائي مع البيانو في وحدة معبرة، بمايفوق تعبير الشعر وحده أو تعبير الموسيقى وحدها. وكان د. فوزي يركز أغلب جهده في تقديم عيون الأعمال الكلاسيكية والرومانسية، وقليلاً ما قدم أعمالاً معاصرة من القرن العشرين، باستثناء كارمينا بورانيا لكارل أورف، وبعض مؤلفات بارتوك وبيرج وما إليها.

وكان له أسلوب مميز في تقديم شروحه، حيث كان يستهلها بنبذة عن المؤلف لا تخلو من لمحات إنسانية، ويشير للملابسات التي كتبت فيها الموسيقى، ويوضح بناءها أي صيغتها (الفورم): سيمفونية كانت أو كونشرتو، أو صوناته أو فوجة. ثم يمضي لعرض أفكارها الموسيقية الأساسية، وكان يستعين في ذلك بعازف للبيانو لعزفها ليقربها لأذهان المستمعين، بعيداً عن تلوينها الأوركسترالي، لكي يتعرف المستمع عليها جيداً، بما يمكنه من تتبع مراحل تطورها والتفاعل بها أو تحويرها.

وكان يقدم أحاديثه هذه بلغة عربية «كلامية» تكاد تشبه الارتجال، وتنزع أحياناً كثيرة نحو العامية المثقفة، ويندر أن تخلو أحاديثه من دعابة أو لمسة فكاهية مصرية أصيلة ميزت كل كتاباته وأحاديثه وأزالت الكلفة بينه وبين مستمعه وقربته للقلوب.

وهكذا أرسلت السماء لنا نموذجًا مصريًا رفيعًا لنشر التذوق الموسيقي -وهي الدراسة التي انتشرت في هذا القرن في الخارج- وبرز فيها ستيوارت ماكفرسون بكتاباته في بريطانيا، ووالتر دامروش Damrosch القائد الأمريكي للأوركسترا في إذاعاته في أمريكا، أو مواطنه ليونارد بير نستاين Bernstein المؤلف والقائد الأمريكي الشهير الذي اشتهر بأحاديثه في الشرح والتحليل والتي برع في تقديمها لكي يعد المتلقي لحفلاته لفهم الموسيقى وتذوقها، وأخيراً هناك الآن كارل هاس Haas الأمريكي الذي تقدم إذاعاته اليومية في عدة محطات وعدة ولايات تحت عنوان «مغامرات في الموسيقى الجميلة» (الجيدة) وكلها أساليب مختلفة لإعداد المتلقى لتذوق الموسيقى وتقبلها بفهم واع- ولازلنا في أشد الحاجة إليها في حفلاتنا الموسيقية، وإن كانت شروح المؤلفات التي يعزفها الأوركسترا السيمفوني، والتي يكتبها أحمد المصري منذ سنوات طويلة في البرنامج المطبوع تؤدي بعض هذه المهمة.

الثقافة الموسيقية عبر الكلمة المقروءة:

قام د. فوزي وحده، أو بكثير من جهده الشخصي، بدفع حركة التأليف والترجمة في الموسيقى بشكل غير مسبوق، وسوف يذكر له التاريخ أنه ألف أول كتاب بالعربية عن الموسيقى السيمفونية، وهو الذي صدرت طبعته الأولى عن دار المعارف سنة ١٩٥٠ وهو أمتع وأشمل كتاب تناول مؤلفات سيمفونية بالشرح من موسيقى هايدن وموتسارت وبتهوفن وشوبيرت وبرامز وتشايكوفسكي ومندلسون وڤاجنروسان صانص وبرليوز وسيزار فرانك وغيرهم، وقد أعده مؤلفه «لمطالعة الجمهور الذي حضر بالقاهرة والإسكندرية حفلات فلها رمونية ڤيينا (أوركسترا ڤيينا الفلهارموني) بقيادة كليمنس كراوس Kraus وفلهارمونية برلين بقيادة ڤلهلم فورتڤنجلر Furtwängler (تأمل نوع الأوركسترات التي كانت جمعية خاصة تستقدمها لمصر في

الخمسينات؟!!) بهذا الكتاب فتح أمام قراء اللغة العربية في مصر وغيرها آفاقاً رحيبة جديدة.

وحسين فوزي هو مؤلف كتاب بتهوفن الذي كتبه بمناسبة العام المئينى الثاني لميلاد عظيم عظماء الموسيقى بتهوفن (وأصدرته دار المعارف سنة ١٩٧١)، وقد استغرقت كتابته. كما كتب المؤلف، اثني عشر عاماً (١٩٥٧-١٩٦٩) وأوضح في مقدمته المعنونة «قصة هذا الكتاب» خطته في تحضير كل فصل من فصوله، لتقديم عمل من مؤلفات بتهوفن، وهو ما اقتضاه الاستماع للعمل الموسيقى المسجل مراراً، ثم مطالعة كل ما كتب عنه في مكتبته من ترجمات لبتهوفن وشروح لأعماله، ثم العودة إلى سماعه مراجعاً على المدونة الموسيقية، ثم دراسة المدونة وحدها دراسة تحليلية... وأخيراً كتابة الحديث للإذاعة المصرية في برنامجها الثاني، وهو لذلك قد كتبه بأسلوب المحدّث، على خلاف كتابه الأول الذي كتبه بأسلوب الكاتب.

وأهم ما يلفت القارئ الفطن في هذا الكتاب أن حسين فوزي أودعه عصارة خبرته وفهمه وانفعاله بالموسيقى التي يكتب عنها، مع تناول شامل لجوانب حياة بتهوفن الإنسانية والإبداعية، وفي اعتقادي أنه كتاب ينبغي أن يقرأه كل شاب، وخاصة شباب الدارسين للفنون، وكل شاب يتطلع لفهم الموسيقى ولأن يستمع إليها استماعاً ذكيّاً واعياً.

ومن أهم إصداراته كتاب «محيط الفنون» وهو الذي فكر فيه وخطط له وأشرف على تحريره مخصصًا الجزء الأول منه للفنون التشكيلية: مذاهبها وفنانيها، وخصص الثاني منه للموسيقى: عصورها وأساليبها ومؤلفيها. وهذا الكتاب محاولة علمية جريئة وموفقة، لتقديم الثقافة الجادة للقارئ العادي من منابعها وبواسطة من يحسنون الكتابة عنها وتقريبها للأذهان (صدر عن دار المعارف) وقام حسين فوزي نفسه بكتابة فصل من أصعب فصوله «وهو الموسيقى الأوروبية من اليونان حتى القرن السادس عشر».

ولم تقتصر جهود د. فوزي على كتاباته وحدها، بل امتدت لتشمل حركة الترجمة للغة العربية، فكان له فضل كبير في خروج مجموعة قيمة منها للنوروتولى مراجعة الترجمة أو التقديم لها. ومن الكتب التي يرجع له فضل ظهورها كتاب تراث الموسيقى العالمية تأليف كورت زاكس Sachs، مراجعة وتقديم حسين فوزي (صدر عن دار النهضة العربية سنة ١٩٦٤) وكتاب «تاريخ الموسيقى العالمية» تأليف ثيودور فيني Finney[1] ثم كتاب التأليف الموسيقى[2] تأليف سدريك ثورب ديفى Davie وهو أول كتاب باللغة العربية يتناول كل مصطلحات التحليل الموسيقى، وهذه الكتب الثلاثة من ترجمة كاتبة هذه السطور. وشارك في ترجمة «تاريخ الموسيقى العالمية» الأستاذ جمال عبد الرحيم المؤلف الموسيقى. وأشهد أننا تحاورنا كثيراً (د. فوزي وأنا) في شأن صياغة المصطلحات وإن كنا قد اختلفنا على عنوان الكتاب الثالث، فقد رأى هو تحويله إلى «التأليف الموسيقى»، بينما عنوانه الإنجليزي الأصلي يترجم إلى «التصميم والبناء في الموسيقى» (Musical Structure and Design). وكان لي تحفظ كبير على تسميته، ولكنه انتهى بأن أقنعني بأن عنوان التأليف الموسيقى أدعى لاجتذاب القارئ، كما أنه استند إلى أن كثيرين من أساتذة التأليف الموسيقى كانوا يوجهون طلابهم لتحليل أعمال عباقرة الموسيقى ليتعلموا منها «التأليف»، وأشار في هذا إلى طريقة أستاذة التأليف الفرنسية الشهيرة ناديا بولانچيه.

ومن الكتب المهمة التي تولى د. فوزي ترجمتها وعاون على ظهورها كتاب الموسيقى والحضارة تأليف هوجو لا يشتنتريت Leichtentritt، وترجمة د. أحمد حمدي محمود. ولنفس المترجم كتاب آخر مهم هو «الموسيقى في الحضارة الغربية» تأليف پول هنرى لانج Lang وراجع ترجمته وكتب مقدمته د. حسين فوزي.

(١) صدر عن دار المعرفة بالتعاون مع مؤسسة فرانكلين سنة ١٩٧٢ والمقدمة لحسين فوزي.

(٢) صدر عن دار المعارف سنة ١٩٦٥ مراجعة وتقديم د. حسين فوزي.

الثقافة الموسيقية في الصحف اليومية:

لا أظن أحدًا ممن عايش صحوة الستينات يمكن أن ينسي مقالات د. حسين فوزي عن الموسيقى (وبعض الموضوعات الأخرى) في جريدة الأهرام والتي بدأها في سنة ١٩٦١، واستمر فيها حتى سنة ١٩٨٤. وهي مقالات كتبها بأسلوب خلاب رشيق يضيء بروح الفكاهة المصرية الراقية، وهي أولاً وأخيراً سجل ناطق بسعة أفقه واطلاعه وتركيزه على الموسيقى. والعجيب أننا بعد ثلث قرن لا نجد اليوم في الصحافة اليومية ولا الأسبوعية ولا حتى في الدوريات الثقافية مثل هذا الفيض الغامر من الثقافة الموسيقية التي كان يطالعنا بها د. حسين فوزي على صفحات الأهرام الأسبوعي. وهو قد انطلق في هذه المقالات لتحقيق طموحه لنشر الوعي الموسيقي فكان معنيا في المقام الأول بنشر المعلومات وتصحيح الأساسيات، ولذلك جاب في مقالاته هذه آفاق الموسيقى المصرية في مقالاته مثل: دروس في الاحتفال بذكرى سيد درويش (٢٣/ ٧، ٢/ ٨/ ١٩٨٢) «وعندما ينطفيء كوكب» لوفاة أم كلثوم (٦/ ٢/ ١٩٧٥) «ورائد مغمور» (بعد وفاة المؤلف الرائد يوسف جريس سنة ١٩٦١)، «وعم الشيخ» وهذا المقال قطعة أدبية شيقة في تجسيم الشخصيات وتصوير الحوار النفسي الداخلي للكاتب. وفي استنباط الأحكام الحصيفة على المشاركين معه في ندوة إذاعية، وهما اثنان من أئمة الموسيقى العربية (الشرقية كما كان يسميها أحيانًا)، وأكاد أتصور أنه يقصد الشيخ زكريا أحمد بهذا العنوان. ومقاله عن «أوركسترا كونسرفتوار القاهرة» (بمناسبة رحلاته الفنية لأوروبا ٨/ ٣/ ١٩٧٨) وفي جانب آخر منها، وهو الأغلب، جاب فوزي آفاق الموسيقى الغربية فكتب عن: بتهوفن عدة مقالات، وعن باخ، وموتسارت، وڤاجنر وكتب في «الدفاع عن الأوبرا» و «تأملات شاردة في الموسيقى» و «اللعبة المسماه عايدة» و «صور من الرومانتيكية»، وعن «التحكيم الموسيقى» وغيرها وغيرها... وهي مقالات تزيد على المائة، تعمل لجنة الموسيقى حاليًا على نشرها في كتاب سيكون أجمل

إحياء لذكرى أستاذنا الكبير الذي تميز بأسلوبه الفذ. فقد كانت تسرى في مقالاته نبرة صدق التجربة الشخصية الأصيلة، فهو لا يكتب مجرد معلومات مستقاة من الكتب، بقدر ما يكتب خلاصة تجارب ذاتية عميقة، يودعها بعض إحساسه بالموسيقى وانفعاله بها، ولا ضير أن يستعين في ذلك بمواهبه الأدبية. . . وهو يعبر دائماً بأسلوب بليغ، تطل من بين سطوره روح «المثقف الشامل المعرفة» أحياناً، وروح ابن البلد المصري الصميم أحياناً أخرى. . . وكتاباته هذه كانت تعد نموذجاً فريداً في حيويتها وجاذبيتها ولعله بهذا يفوقنا جميعاً نحن المشتغلين بنشر الثقافة الموسيقية اليوم من بعده.

حسين فوزي ولجنة الموسيقى:

عندما أنشئ المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب سنة ١٩٥٦ أختير حسين فوزي مقرراً للجنة الموسيقى به، وهو اختيار موفق تماماً، فقد وضع ثقله وأفقه الواسع وراء عدد من الخطوات التنفيذية من خلال هذا الموقع، نذكر منها على سبيل المثال اتخاذ الخطوة بالاتفاق والتوجيه من د. ثروت عكاشة لإنشاء معهد موسيقى عال يقوم بتخريج فنانين في الأداء والتأليف والنقد وقيادة الأوركسترا طبقًا للنماذج الغربية، وشكلت وزارة الثقافة لجنة لدراسة نظم معاهد الكونسرڤتوار في بلاد متعددة وتقدمت بخلاصة دراستها لوزير الثقافة الذي استصدر القرار الجمهوري بإنشاء معهد الكونسرڤتوار سنة ١٩٥٩، وفتح المعهد أبوابه بعمادة المعماري والمؤلف الموسيقى الرائد أبو بكر خيرت. كما اقترح من خلال اللجنة إيفاد مجموعة من شباب الموسيقيين لدراسة العزف وقيادة الأوركسترا في روسيا والنمسا وكان قبل ذلك بسنوات قليلة قد استقدم من النمسا قائد الأوركسترا المعروف فرانتس ليتشاور، ليقود الأوركسترا الذي تحول بعد ذلك إلى أوركسترا القاهرة السيمفوني (بدلاً من أوركسترا الإذاعة)، وكان منطقياً أن تتخذ الإجراءات لتدريب مصريين في العزف وقيادة الأوركسترا لكي يعاونوا القائد الزائر، فسافر شعبان أبو السعد

وطه ناجي وسيد عوض للاتحاد السوفيتي، وسافر يوسف السيسي وكمال هلال إلى النمسا.

وكان منطقه العلمي يسعى لتأصيل أمور الموسيقى العربية الكلاسيكية (كما يحب أن يسميها احترامًا)، فعقدت لجنة الموسيقى «حلقة بحث الموسيقى العربية سنة ١٩٥٩، وكان هدفها أن تبحث شئون الموسيقى العربية بحثا علميا في ضوء التجديدات التعليمية التي دخلت للحياة الموسيقية في مصر منذ المؤتمر الدولي الأول سنة ١٩٣٢، واختار لهذه الحلقة فطاحل الموسيقى العربية من أمثال إبراهيم شفيق، زكريا أحمد، محمد فتحي، محمد محمد حبيب، د. يوسف شوقي، محمد توفيق بدران، محمد صلاح الدين، ويحيى الليثي وغيرهم، وتولى رئاسة اجتماعاتها الدكتور محمود فضلي أستاذ العلوم.

ونشرت أعمال هذه الحلقة فكانت أول جهد علمي لمراجعة شئون الموسيقى العربية بعد ربع قرن من المؤتمر الأول. ثم عقدت «حلقة البحث الثانية» سنة ١٩٦٣ بالاشتراك مع سوريا أثناء الوحدة العربية. ولا زالت أعمال الحلقتين تمثل جهدًا تاريخيًا مهمًا، ولذلك قامت الأوبرا بإعادة طبعهما في إطار مهرجان الموسيقى العربية في التسعينات.

ومن موقعه في هذه اللجنة كون د. فوزي لجنة فرعية لتدوين التراث الموسيقي العربي الغنائي المعتمد على الترديد الشفوي (من أفواه الحفظة والرواة)، وظلت هذه اللجنة تعمل سنوات طويلة ودونت حصيلة طيبة من هذا التراث قبل أن يندثر.

وبهذه المناسبة نشير إلى ما تعرض له من هجوم ممكن كانوا ينعون عليه حبه للموسيقى الغربية ويتهمونه بالتنكر للموسيقى الشرقية (العربية ـ التقليدية)، ونذكر في هذا المجال أنه كان في قرارة نفسه وفي كتاباته بهذا الشأن، شديد الاحترام لهذه الموسيقى العربية الكلاسيكية على حد قوله، وكان يغار عليها من طغيان أغاني الطرب التي اختلطت الأمور عند الجماهير فحسبتها هي الفن

الموسيقي المصري «الشرعي»، وعلى الرغم من كثرة ما كتب حولها، وما كانت تحتويه بعضها من سرقات علنية من الموسيقى الغربية لفقرات اقتطعت قسرا من سياق سيمفوني أو أوبرالي جاد، وأقحمت على أغنية عاطفية فأصبح وجودها نابيا متنافرا مع الطابع العام، ورغم هذا كان هناك اختلاط للمفاهيم حاول أن يصححه في كتاباته، ولكن تيار نشر هذه الأغاني بواسطة الراديو ثم التليفزيون، كان أقوى من أن يؤثر فيه فرد أو جماعة صغيرة.

ونذكر هنا دور حسين فوزي في «لجنة جمع تراث سيد درويش» التي شكلها الدكتور ثروت عكاشة سنة ١٩٧٧، وكان هو من بين أعضائها الجادين. وعندما أنشأت وزارة الثقافة فرقة الموسيقى العربية لتعيد للموسيقى العربية التقليدية (الكلاسيكية) مكانتها واحترامها، بعد أن كادت تتوارى خلف ركام أغاني الطرب السريعة المسطحة. وكان د. فوزي عضوا في المكتب الفني لهذه الفرقة، ولكنه ترك مكانه فيها عندما زحفت إليها آلات أوركسترالية غربية تتنافى مع أصالة الطابع التقليدي، والتي كنا نحرص عليها، ودون أن تخدم تلك الآلات أي هدف فني، فنما وتضاعف عدد آلاتها وتضخمت وابتعد رنينها كثيرا عن التخت الرقيق الرصين.

وقد لا يعرف إلا القلائل أن إنشاء كورال للأوبرا من المنشدين المصريين كان بفضل د. فوزي، فعندما كان وكيلا لوزارة الإرشاد (في أواخر الخمسينات) جاءه المتعهد الإيطالي يطلب أموالا طائلة لتنفيذ الموسم السنوي التقليدي للأوبرا، فهاله الأمر وقرر إلغاء الموسم كلية وتوجيه الأموال المرصودة له لتكوين كورال من المنشدين المصريين ليؤدي هذه المهمة الحيوية للحياة الموسيقية وعهد به إلى موسيقى إيطالي محنك مقيم في القاهرة، واستقطب هذا «الكورال» (وهي التسمية الفرنسية التي سادت من بعده في مصر) عددا من الأصوات المصرية القادرة، ومنهم من لمعوا بعد ذلك في الغناء الأوبرالي وعلى رأسهم أميرة كامل وڤوليت مقار وغيرهما.

كانت هذه إطلالة عامة على أدوار معلنة لحسين فوزي في الموسيقى، ويبقى فقط أن نشير في النهاية لبعض جهوده المستترة التي كرسها لرعاية معهد الكونسرڤتوار وتقويم مساره، وقد شاءت الأقدار أن تجعل منه أبا روحيا وراعيا لمعهد الموسيقى المصري الثالث الذي أنشيء ليسد فراغا كبيرا في بنية الحياة الموسيقية ـ وكما كان له دور محوري في إنشاء الكونسرڤتوار، فإنه قد ظل يؤدي هذا الدور حتى السبعينات ولكن من بعيد.

فقد كانت بدايات الكونسرڤتوار شاقة، عرضته لتعثر ملحوظ، إذ إنه بدأ بالمرحلة العالية مباشرة ـ رغم أن دراسات العزف الموسيقى يجب أن تبدأ من الطفولة ـ ومع ذلك تخرجت منه الدفعة الأولى على مستوى طيب سنة ١٩٦٣، ثم اختطف الموت عميده أبو بكر خيرت في نفس العام، مما خلق وضعا قلقا. وكُلِّفَ د. فوزي بالإشراف عليه، ولكنه اعتذر عن ذلك الإشراف المباشر احتراما للتخصص، وقبل مجرد التوجيه العام من بعيد، فاختار له مديرا مؤقتا من كبار الأساتذة الأجانب المقيمين، إلى أن استقدمت وزارة الثقافة له مديرا إيطاليا معروفا (هو المؤلف شيزاري نورديو)، وطلبت منه أن يشخص المشاكل ويصف العلاج الكفيل بالوصول به للمستويات المنشودة.

وكان أهم ما أشار به نورديو هو ضرورة الاستعانة بعدد من الخبراء الأجانب لرفع مستوى دراسات العزف بصفة خاصة. وهنا رأي د. ثروت عكاشة أن يستقدم مجموعة من الخبراء السوفييت فكلف د. حسين فوزي بالذهاب لروسيا حيث استقر رأيهما على عميد من جورجيا هو إيراكلي بيريدزي فتولى عمادة معهد الكونسرڤتوار من سنة ١٩٦٧ وحتى أوائل عام ١٩٧٢ وبجانبه مجموعة مؤثرة من الخبراء السوفييت. وكان كثيرا ما يلجأ للدكتور حسين فوزي حين يصطدم بصعوبات العمل الحكومي ليرشده. وبعدها أسندت لكاتبة هذه السطور عمادة الكونسرڤتوار قرابة عشر سنوات ظل فيها د. فوزي دائما قريبا روحيا من هذا المعهد، يرقب تطوره بحدب

واهتمام ولا يألو جهدا في النصح والمعاونة. وعندما أنشئ به أول أوركسترا مصري تماما كان سعيدا جدا بهذا التطور ولذلك دُعيَ لرئاسة بعثة الأوركسترا في سفرها لتمثيل مصر في المهرجان الدولي للشبابَ والموسيقى بڤيينا وبعده مباشرة المهرجان الدولي لأوركسترات الشباب في آبردين سنة ١٩٧٩ وكان لوجوده في هذه الرحلة تأثير روحي لا نظير له على شباب العازفين، الذين لمسوا عن قرب اهتمامه ورعايته الطويلة لمعهدهم وقضيتهم. وعندما اختير أربعة من صغار السن من عازفيه للمشاركة في العزف - في نفس العام - في مهرجان إدنبرة الدولي الموسيقى تحت قيادة كارلو ماريا. چوليني، كان هذا بالنسبة له تتويجا لرحلة طويلة بدأت في الخمسينات وأسعده الحظ بمعايشة ثمارها. وما أكثر اللجان والهيئات الرسمية التي شارك فيها بصبر وحكمة في مجال البحث في مستقبل معاهد الفنون، التي تحولت بعد ذلك لأكاديمية الفنون، وكان حريصا على ألا تسمى «بجامعة» الفنون خوفا على طبيعة دراساتها من أن تقسر داخل إطار أكاديمي يصعب تطبيقه عليها بكل معاييره.

ولا نجد في الختام أجمل من عبارة جاءت في مقاله عن يوسف جريس فهي تنطبق عليه تماماً:

«في قلب مصر الخفاق ركن لكل خادم مخلص أمين من أبنائها البررة بها، فلنفتح ركن الموسيقيين ليستقبل روحا عزيزا يعود إلى موضعه من قلب الأم الرءوم».

د. محمود الحفني (*)

رائد التعليم الموسيقى في مصر

كان لاسم الدكتور «محمود أحمد الحفني»، وقع خاص عندي منذ الطفولة، بحكم الصداقة التي ربطت بينه وبين والدي «أمين الخولي» أثناء دراسته الموسيقى في برلين - وكان والدي يعمل في السفارة المصرية هناك - ولم أكن أعلم عندئذ أنه قد قدر للدكتور الحفني أن يؤدي دوراً عميقًا لا في صياغة حياتي العملية أنا وكل أبناء جيلي من الموسيقيين فحسب، بل وفي صياغة الحياة الموسيقية في مصر، خلال نصف قرن.

وازددت اهتمامًا باسم الدكتور الحفني، عالم الموسيقى، عندما وقعت في يدى أعداد «المجلة الموسيقية» التي أنشأها الحفني بجهده وكده وماله، تلك المجلة التي فتحت لنا آفاقًا جميلة من المعرفة كنا ننهل منها نهلاً، وفيها قرأت أولى معلوماتي عن عظماء الموسيقيين، وقصص الأوبرات الشهيرة.

وعندما أتاحت لي الظروف في أواخر الأربعينات أن أتتلمذ على الدكتور الحفني بمعهد الموسيقى، وأن أجلس أمامه طالبة تتلقى عليه تاريخ الموسيقى وعلم الصوت وعلم الموسيقى المقارن وعلم الآلات، كنت مهيئة الذهن تمامًا للاستفادة من هذا المؤرخ العالم الكبير، الذي أصبح اسمه مرتبطًا بالموسيقى في مصر والبلاد العربية. وكان مجرد وجود الدكتور الحفني بعلمه وثقافته ومكانته ضمن هيئة التدريس بهذا المعهد، ارتفاعًا بقيمة الدراسة الموسيقية في

(*) للمجلة الموسيقية وندوة الحفني بالمجلس الأعلى للثقافة.

نظر الكثيرين من الآباء، الذين كان يراودهم الشك حول جدية الطريق الذي سلكته بناتهم في التخصص الموسيقى.

ولقد فتحت محاضراته لنا آفاقًا رحبة من المعرفة العقلية، فتعلمنا منه أولى الحقائق في علوم الموسيقى، وعرفنا الكثير عن التاريخ ومصادره ومراجعه، وبفضله ازداد احترامنا لتراث أجدادنا، بعد أن عرفنا قيمة كتاباتهم النظرية والتاريخية والفلسفية في الموسيقى. وبمحاضراته تلك أضفى على الموسيقى طابعًا علميًا وتاريخيًا يدعو للاحترام، كما كانت كتبه التعليمية ترافقنا ونحن نشق طريقنا في مراحل الدراسة الموسيقية التخصصية، الواحدة تلو الأخرى.

وبعد التخرج وخلال السنوات الدراسية بالخارج في الخمسينات، أتيح لى أن أتعلم معنى البحث العلمي، وأن أشق الطريق الوعرة، عبر مراجع تاريخ الموسيقى ومخطوطاته، فتعرفت على حقيقة الجهد العلمي الرائد للدكتور الحفني، الذي بذله في كتابة رسالته للدكتوراه عن «ابن سينا وتعاليمه الموسيقية» عام ١٩٣١ في جامعة برلين، ولقد استعنت بهذه الرسالة كذلك بما قام به من تحقيق لرسالة «في خبر تأليف الألحان» للكندى - وهي التي شارك هو فيها مع العالم الموسيقى الكبير روبرت لاخمان Robert Lachmann، وظهرت في ليبزيج عام ١٩٣١ - كمصادر ضمن المصادر الأخرى لرسالتي للدكتوراه (وعنوانها The Function of Music in Islamic Culture in The Period up to 1100 A.D.) «وظيفة الموسيقى في الحضارة الإسلامية حتى عام ١١٠٠ الميلادي».

وعندما أردت أن أعمق دراستي للموسيقى العربية، رجعت من بين ما رجعت، إلى كتاب مؤتمر الموسيقى العربية المنعقد في القاهرة عام ١٩٣٢. وتمثل لى في كل صفحة من صفحات هذا السفر الضخم، مدى الإنجاز الذي حققه الدكتور الحفني بالدعوة إلى هذا المؤتمر. لقد كان هذا المؤتمر عملاً تاريخيًا جليلاً أصبح من معالم حياتنا الموسيقية والثقافية في القرن العشرين، فقد نقل الموسيقى العربية من ممارسات العصور الوسطى إلى التناول العلمى الحديث،

وهيّا المجتمع ليعدل نظرته إلى الموسيقى وأهلها، باعتبارها فنّا وعلمًا له قيمته وللمشتغلين به دراساتهم ومكانتهم الاجتماعية في العالم الخارجي.

لقد استطاع الحفني بعد عودته من بعثته، مشحونًا بطاقة هائلة من الطموح العلمي، وبمساندة تامة من الملك فؤاد وحكومته، أن ينظم هذا المؤتمر الدولي للموسيقى العربية في مارس ١٩٣٢، وأن يدعو له حشداً من أكبر الأسماء العربية والشرقية والأوروبية من علماء الموسيقى ومؤلفيها وباحثيها. وهو حشد لا يزال يتفوق بمراحل بعيدة على كل ما سجله أي مؤتمر دولي للموسيقى العربية، عقد بعده وحتى يومنا هذا.

كذلك دُعيَتْ له فرق موسيقية مثّلت كل البلاد العربية من مصر وسوريا ولبنان والعراق وتونس والجزائر والمغرب، فقامت بعزف موسيقاتها التي تم تسجيلها على ٣٧٥ اسطوانة.

ولقد وضع المؤتمر أهدافًا عدة له تغطي جميع المجالات الموسيقية العربية: النظرية والتطبيقية، فكانت أهدافه: «تنظيم الموسيقى العربية على أساس متين من العلم والفن تتفق عليه جميع البلاد العربية - بحث وسائل تطور الموسيقى العربية وإقرار السلم الموسيقي - تقرير الرموز التي تكتب أو تدون بها الأنغام - تنظيم التأليف الناطق والصامت (الغنائي والآلي) - دراسة الآلات الموسيقية - تنظيم التعليم الموسيقى - تسجيل الأغاني القومية في كل الأقطار - ثم البحث في الكتب والمخطوطات الموسيقية.

ولقد انقسمت أعمال المؤتمر إلى سبع لجان تولى رئاستها كبار الموسيقيين، فرأس لجنة المقامات والإيقاعات والتأليف «رءوف يكتا بك» من تركيا، ولجنة السلم الموسيقي الأب «كولانجيت» من فرنسا، ولجنة التسجيل «د. روبرت لخمان» العالم الألماني الكبير، ولجنة الآلات الموسيقية «د. كورت زاكس» الأستاذ الألماني المعروف، ولجنة تاريخ الموسيقى والمخطوطات «د. هنري فارمر» المستشرق الموسيقي البريطاني الشهير، وتولي د. محمود الحفني نفسه

رئاسة لجنة التعليم الموسيقى، أما لجنة المسائل العامة فقد كانت رئاستها للبارون كارادى ڤو من فرنسا. وأنجزت أربعة من هذه اللجان مهامها وتقدمت بتوصياتها، أما لجان: المقامات والإيقاع والتأليف، ولجنة السلم الموسيقى وكذلك لجنة الآلات، فلم تتمكن من الانتهاء من مهمتها لأن أبحاث اللجان الثلاث المذكورة تطلبت مزيداً من الدراسة المتأنية. وقد نشرت أعمال المؤتمر في كتاب ضخم باللغة العربية صدر عام ١٩٣٣. ولا يزال هذا السِّفر الضخم أوثق مرجع للموسيقى العربية التقليدية. فقد صدر في لحظة تاريخية مواتية قبل أن يتعرض ذلك الفن للتيارات والتجديدات الرشيدة وغير الرشيدة.

ولقد حضر هذا المؤتمر أيضاً مجموعة من ألمع الشخصيات العلمية والمبدعة أمثال پاول هندمت وبيلا بارتوك وفون هورنبوستيل وغيرهم.

ولقد بدأت نظرة المجتمع المصري إلى الموسيقى، بعد ذلك المؤتمر، تتحول من اعتبارها فنّاً للملذات الحسية فقط إلى فن معترف بدوره في تكوين الوجدان ومخاطبة الفكر والروح، فن يحتاجه التكوين السوى للطفل في سنوات حياته المبكرة.

وعندما انتهي المؤتمر، أخذ الحفني على عاتقه تحقيق بعض توصياته، فأخذ الخيط من توصيات لجنة التعليم، وبدأ يجاهد في إرساء التعليم الموسيقي في مصر، فمن تأسيس دراسة الموسيقى والتربية الموسيقية في مناهج رياض الأطفال اعتماداً على بعض الخبرات الموسيقية المتناثرة، إلى أن استطاع إنشاء المعهد العالي لمعلمات الموسيقى لتكوين المعلمات المؤهلات للتدريس للأطفال، وكان حصاد هذا المعهد الذي تم إنشاؤه في أوائل الثلاثينات يصب في تفتيش الموسيقى، وفي المدارس العامة بمراحلها المختلفة. وكان الحفني على رأس ذلك التفتيش، قائماً بعمل قومي جليل، وهو تسخير هذا الفن الرفيع، فن الموسيقى، ليؤدي دوره ضمن التكوين الروحي للإنسان المصري.

وعندما أنشئت الإذاعة المصرية وظهرت الحاجة إلى مبدعين ومؤدين،

جاهد الحفني حتى أنشأ معهد الموسيقى المسرحية، تحت مظلة وزارة الشئون الاجتماعية، وهي الجهة التي احتضنت هذه الفكرة وقدمت لها التمويل. وهكذا وضع الحفني البدايات الأساسية للتربية الموسيقية، وللتعليم الموسيقى المتخصص على المستويين التربوي والعلمي.

وكان يكفى الحفني هذه الإنجازات لتخليد اسمه كواحد من أكبر المصلحين في هذا القرن ليس في مصر وحدها بل وعلى مستوى الوطن العربي. ولكنه لم يكتف بهذا النشاط، وامتد نشاطه إلى تأليف وترجمة مجموعة من المراجع العلمية التاريخية، ثم تأسيسه لأول مجلة موسيقية وهي التي تحولت بعد ذلك إلى مجلة «الموسيقى والمسرح» وكانت رئاسته لتحريرها نموذجًا فريدًا في التوازن الصحي بين الحفاظ على رعاية التراث القومي العربي، وبين فتح نافذة على الموسيقى الغربية وأعلامها. ولا تزال تحقيقاته لبعض المخطوطات العربية التي قام بها بمفرده أو بمشاركة الآخرين، من المراجع الرئيسة في دراسات علوم الموسيقى التاريخية.

لقد قام الحفني بدور عميق المغزى في الحياة الموسيقية المصرية خلال هذا القرن؛ سيظل يذكر له على مر السنوات، جيلاً بعد جيل.

أمين الخولي... والفنون (*)



أمين الخولي

(*) مجلة الإذاعة والتليفزيون في الثمانينات ١٩٨١ .

عندما تهب نسمات الربيع الدافئة، وتخرج أزهار المشمش البيضاء من أكمامها متألقة فوق غصونها الجرداء . . عندما يأتي الربيع، وأوائل مارس من كل عام، تطوف بالقلب ذكرى رحيله . . وفي هذا الربيع تمر على ذكرى رحيله خمسة عشر عامًا، بدت كأنها عمر طويل، بكل ما احتوته من صراعات الحياة وأحداثها، وآمالها وإنجازاتها . . وخلال هذه الأعوام كلها، وحتى نهاية رحلة الحياة، تظل مثله العليا ومبادؤه وأفكاره ماثلة حية، وكأنها درع من دروع فرسان العصور الوسطى، يحمى أبناءه - «وما أكثرهم من أبناء الرأس وأبناء الصلب» كما كان يسميهم - تحمي أبناءه وتشد أزرهم، وتمدهم بقوة روحية، تنير لهم طريق الحق والخير والجمال . . وسائر المثل الذي عاش حياته أمينا عليها . .

خمسة عشر عامًا انقضت على رحيل والدي: أمين الخولي رحمه الله. وهي مناسبة تستحق الوقوف عندها، لا من منطلق شخصي عاطفي، ولكن من منطلق التأمل ومحاولة الاستفادة من كفاح هذه الشخصية المتعددة الجوانب. وقد ترددت كثيراً قبل أن أطلق العنان لقلمي، ليُسرّ بحديثه هذا إلى القارئ، ولكن ليطمئن القارئ فلن يكون حديثا عاطفيا عن والد ومفكر فقده أبناؤه وتلاميذه - وهم اليوم في مكان الصدارة من حياتنا الثقافية والفكرية - ولكنه حديث عن معنى كبير في حياة هذا المفكر، ولا يزال يثير دهشتي وعجبي، مع مرور السنين وحركة المجتمع، ألا وهو اتساع أفق هذا المصري الأصيل، ابن القرية المصرية، الذي خرج من قريته وهو في الرابعة لينهل من عالم المعرفة، ولكنه أقبل بعقله المتوقد وروحه الوثابة على العلم والمعرفة، فلم يقنع بالمسلك التقليدي الذي سلكه أغلب معاصريه وأبناء طبقته من الاكتفاء بالتعليم الديني، ولكنه استطاع بطموحه وسعة أفقه أن يغزو آفاقا جديدة، آفاق حضارة الغرب وعندما سافر بعد تخرجه في مدرسة القضاء الشرعي إلى أوروبا حيث عين إماما في المفوضية المصرية في روما ثم في برلين، كانت السنوات الخمس التي قضاها هناك في العمل والدراسة لقاءه الأول والمباشر

مع الحضارة الغربية، وكان (كما كتب عنه صلاح عبد الصبور بعد وفاته) «يحترم الحضارة الغربية في مظاهرها الثقافية والفكرية، دون أن يستخذى أمامها، ويرى أن من واجبنا أن نفيد منها في تنقيح مفهوماتنا وتصحيح نظرتنا وإثراء أرواحنا، حتى نضيف إلى تقاليدنا الناضرة تقاليد جديدة. ولعله حين رحل إلى أوروبا استطاع بهذا الذكاء الملهم أن يضم إلى وجدانه أثمن ما فيها من فكر وفلسفة وفن، ثم مزج ذلك كله بتراثنا الممتد على طول الزمان». .

ولست أطمح هنا للتصدى الحديث عن أمين الخولي، أستاذ الأدب المصري وأول من دعا لإنشاء كرسي للأدب المصري بالجامعة، ولست أستطيع الكتابة عن منهجية أمين الخولي وتمسكه الشديد بالمنهج العلمي السليم في الدراسات الأدبية أو في تحقيق نصوص التراث، أو عن دفاعه المستميت عن تأصيل ذلك المنهج العلمي في الدراسات الأدبية، أو عن تجديداته الثورية في الأدب والبلاغة وحرصه على الاستفادة فيها من علوم الغرب «كما في ربطه بين البلاغة وعلم النفس» - ولن أكتب عن تفسيره الفني للقرآن أو موقفه المستنير من الدين والتدين، بعيداً عن التزمت والتعصب، متقبلا للفكر العلمي والفلسفي، لا يجد بينه وبين الدين صراعا أو تعارضا، وهذا ما عبر عنه أحمد كمال زكي حين كتب: «لقد بنى أمين الخولي حياته على مبدأ الحرية، وهو كرجل دين، موقفه أولا امتداد للأفغاني ومحمد عبده، ولكنه يختلف عنهما في قدر الحرية الذي جعله يتخطى الدين إلى الفن، وبين الطرفين حكم عقله، مستندا إلى ثقافات العصر ولغاته الحية». . لن أدعى التصدى لهذا كله، فهذه قضايا، هناك من أبنائه الروحيين من أهم أقدر مني على تقييم عطائه فيها - ولكنني هنا أريد أن أحدث القارئ عن جانب من شخصية أمين الخولي، أدين له بوجهة حياتي وهدفها، ذلك هو صلتي بفن الموسيقى. . فقد بدأت تلك الصلة من الطفولة المبكرة، وبتوجيه رشيد منه، في رحاب الهواية الصافية، المنزهة عن كل غرض، ثم تحولت بعد ذلك - ورغما عنه - إلى هدف حياة، ومتعة ورسالة. . . كيف وضع والدى

خطواتي الأولى على طريق الموسيقى، ولماذا اتجه هذا الاتجاه، وهو ابن القرية والشيخ المعمم، الذي ظل طول حياته محافظا على زيه الإسلامي، في اعتداد عميق به، (ولعله كان الوحيد من أبناء جيله من خريجي مدرسة القضاء الشرعي في احتفاظه بزيه هذا)، في تأكيد عملي لحقيقة كبرى، وهي قدرة الإنسان المصري على أن يجمع بين الأصالة والتفتح، وبين الانتماء القومي وبين التحرر الفكري في آن واحد.

لقد عاش والدي، أمين الخولي، تفتح المجتمع المصري، بعد الحرب العالمية الأولى، ومارس كفاحه الشجاع في سبيل الحرية: الحرية السياسية، والحرية الفكرية، والحرية الثقافية.. وكانت حياة أمين الخولي، العامة والخاصة، حافلة بأحداث تؤكد تأكيدا قاطعا إيمانه العميق بمصر وبالشخصية المصرية وبالإنسان المصري الأصيل، وبقدرته اللانهائية على التقدم والتطور، وبحقه الأصيل في التمتع بأفضل منجزات الإنسانية وبكل ثمار الحضارة. ومن هذا المنطلق استطاع، وهو ابن القرية المصرية، أن يوثق صلته بمناهل العلم والفن في أوروبا، ولم تشغله ثقافته العربية الإسلامية عن تلمس أسباب الحضارة والفنون في أوروبا، ووقف بين الحضارتين والثقافتين شامخ العقل، متميز الفكر، مصري الوجدان، لم يفقد يوما هويته ولا صدق انتمائه ولم يبتعد عن منابعه وجذوره، واستطاع أن يوفق بين دعوته للتجديد والتطور، وبين احترامه للقديم والموروث وثقته بقدرته على التجدد والنمو، واستطاع أمين الخولي أن يوفق بين هذا كله بروح «مثقفة» بأعمق معاني هذه الكلمة، ولعل أفضل تلخيص لهذا ما كتبه عنه تلميذه المرحوم أحمد رشدي صالح (الأخبار في ١١/ ٣/ ١٩٦٦): «عندما يكتب تاريخ الفكر العربي الحديث، سيبدأ بفصل كامل عن «الشيوخ» الذين أشعلوا شرارة المعرفة في عقول الناس، وستقرأ اسم أمين الخولي في هذا الفصل.. إن الطريق الذي بدأ برحلة رفاعه الطهطاوي إلي باريس، قد اتصل في رحلة الأفغاني ومحمد عبده إلى أوروبا، ورحلة طه حسين إلى فرنسا،

ورحلة أمين الخولي إلى روما وبرلين» . . وفي موضوع آخر يقول : «في ذاكرتي أن أمين الخولي ما زال يقول : أنا مؤمن بمستقبل مصر، أنا واثق بمستقبل الأدب، أنا مؤمن بالتطور، أنا أحب المسرح والموسيقى الكلاسيك، وفي بيتي معمل علمي، وتفسيرات القرآن الكريم، وفي بيتي أوركسترا صغير . . !» .

ولعل هذا هو خلاصة ما خرج به أمين الخولي من قراءاته وأسفاره، فقد عاد لمصر منفتحا على الغرب، رافضا لكل أشكال الجمود النفسي والانغلاق على الذات، داعيا للاستفادة من الثقافات الأجنبية، ولكن من منطلق الاعتداد بمصريته، والإيمان بحق الإنسان المصري في بلوغ أعلى مراتب العلم والتمتع بأرقى الفنون، وكان يصر على حق المواطن المصري في العلم والحرية : «إنه لشر من أن يموت الناس جوعا، أن يموتوا كبتًا، أو أن يموتوا بلادة إحساس!» «مجلة الأدب ديسمبر سنة ١٩٥٧» .

ومن هذا المنطلق كانت اتجاهاته التربوية في تربية أبنائه، فتحولت تلك المبادئ والأفكار إلى ممارسات عملية في حياته، حياة تجمع في سخاء بين الدين والعلم والفن وتؤلف بينها، فقد تفتحنا في طفولتنا على ذكريات تجاربه مع المسرح، ليس كعاشق للمسرح فحسب، بل كمؤلف مسرحي[1] مارس الكتابة المسرحية في بداية حياته «رغم ما كان يحف بالمسرح حينذاك من محظورات الدين والتقاليد وخاصة بالنسبة لطالب يدرس الشريعة الإسلامية!»، وتشربنا في طفولتنا ذكريات أسفاره، ومشاهدته للأوبرا في إيطاليا، وحفلات موسيقية حضرها، ومعارض فنية زارها، بل شهدنا امتدادا عمليا لنزعة الفن الأصيلة في طبيعة متمثلة في شغفه بالزهور واهتمامه بفلاحة البساتين وتنسيق الحدائق . . وكانت كل هذه الاهتمامات الفنية تثرى حياتنا، وتشكل جزءا من زادنا في طفولتنا وصبانا وشبابنا .

(١) ألف أمين الخولي مسرحية بعنوان «الراهب المتنكر» مثلتها فرقة عكاشة على المسرح .

وأذكر من أبرز ذكريات الطفولة أنه كان يردد أمامي بإعجاب اسم عازفة بيانو مصرية، سمعها تعزف في أوروبا موسيقى كلاسيكية، وكان شديد الإعجاب بفنها - ولعلها كانت أول فتاة مصرية تظهر في مجال الموسيقى والعزف في الخارج - وكان حديثه هذا عنها عنصرا جوهريا في اختيار طريق حياتي فيما بعد، فقد كان النموذج الذي اختاره والدي ليحدثني عنه كمثل وقدوة هو هذه العازفة المصرية، ونمت معي تلك الهالة التي نسجها عقلي الصغير حول «عايدة علم»، وامتدت بعد ذلك إلى عشق أصيل للموسيقى، وإلى تبجيل لكل ما هو أصيل في الموسيقى.

وجاء حديث والدي عن «عايدة علم» وعزف البيانو مقرونا بنزعات موسيقية أصيلة عند والدتي رحمهما الله، فوجد لدي تربة خصبة من استعداد موسيقى طبيعي أنعم الله به على ابنتهما الصغيرة..

وقبل أن أبلغ الثامنة عاد والدي إلى البيت يوما متهللا وبشرنا بأنه قد اشترى لي بيانو! وافرحتاه!.. هل يمكن حقا أن أصبح في يوم من الأيام عازفة بيانو حقيقية، مثل عايدة علم؟ وواحدة من الشهيرات؟! وعندما احتل البيانو مكانه في حجرة الصالون بدأت حياتي تدور حوله، فبدأت الخطوات الأولى على طريق الموسيقى.. ولا بأس إذا كانت تلك الخطوات مترددة متعثرة، فما أكثر الدموع التي انهمرت تحت وطأة عبوس المدرسة المسنة الأجنبية، وما أثقل التمارين السقيمة التي كانوا يثقلون بها كاهل الطفل في بداية طريق العزف والتي تخلو من الفن والجمال.. وكادت مدرستي اليونانية العجوز أن تقضي بكآبتها على بهجة اكتشاف عالم الموسيقى السحري.. وأدرك الوالدان بحكمتهما وخبرتهما التربوية أن الأمور لا تسير كما ينبغي.. وجاء الفرج عندما انتقل سكن الأسرة إلى حي جديد، وهناك وضعوا الطفلة الصغيرة بين يدي أستاذ إيطالي فاضل، لديه من حب الموسيقى والفن أكثر مما لديه من خبرة تدريس البيانو، وانضم الأخ الأكبر أسامة إلى دروس الموسيقى الأسبوعية صباح الجمعة، فكان يدرس الكمان «وما لبث والدنا أن أسند إلى

معلمنا تعليم الأخ الأصغر أكثم إلى دراسة الموسيقى وإن لم يطل صبره عليها طويلا، ولكنه تحول فيما بعد لواحد من أكبر هواتها ومحبيها، واستمرت تلك الدروس أعواما طويلة وأصبحت من معالم حياة الأسرة. ولم يكتف والدي، أمين الخولي، بتحمل نفقات التعليم الموسيقى لأبنائه، بل كان دائم المتابعة لها حريصا على أن يباحث الأستاذ الإيطالي، من وقت لآخر، حول تقدمهما وما أحرزاه من نجاح وكان يثير إعجابي أنه يحسن التحدث إليه بالإيطالية، وبدأت أتلمس طريقي إلى فهم شذرات منها عبر اللغة الفرنسية، وعلى كل حال لم يكن في حديث الأستاذ عنا ما ينبغي إخفاؤه، فقد كان فخوراً بتلاميذه حريصاً على تقديمهم في مجالات محلية ليعزفوا ويمارسوا هوايتهم الأثيرة، ولم يقف دور الوالد عند الإنفاق والمتابعة، بل ما أكثر ما طالبته به من نوتات ومدونات، كان يحملها لى من كل البلاد التي يسافر إليها، وأذكر أنه في رحلته للصين سنة ١٩٥٥ عاد ومعه بعض النوتات الموسيقية لي، فقد كان يرى هذا أمراً لا يقل أهمية عن حمل الهدايا التي تعجب بها الفتيات.

لم يفقد أمين الخولي يوما عمق انتمائه ولا صدق مصريته، فبقدر ما حرص على إتاحة فرص تعلم الموسيقى الغربية لنا، بقدر ما حرص على أن يبصرنا بجوانب الجمال في فنون بيئتنا ولغتها ولهجتها وآدابها الشعبية، ومنه تعلمنا كيف نقدر كل ما هو مصري شعبي تلقائي بسيط، فهو الذي فتح أذاني ووجداني لجمال إنشاد شاعر الربابة، وعزف الأرغول والناي والمزمار وروعة المواويل نظما ولحنا وغناء، وهو الذي بث في نفسي الحماس للتحطيب ورقص الخيل بما فيها من فروسية وجمال. . وذلك من خلال زياراتنا وإقامتنا الصيفية في قريتنا في المنوفية، حيث كنا نتعرض لتيار ثقافي وفكري مصري خالص، يتولى تحقيق التعادل الفكري والثقافي في شخصياتنا.

ومن خلال حديثه الساحر عن انطباعاته عن المسرح عرفت الكثير عن سلامة حجازي، وعن عظمة الفن حين كان في أخريات حياته يصعد للمسرح متوكئا على عصاه بعد شفائه من الشلل، وسرعان ما ينقلب ضعفه وعجزه

إلى شعلة من الفن حين يجلجل صوته القوي، فيملأ أرجاء المسرح ويسحر الحاضرين. . ومعه وبصحبته اكتشفت متعة المسرح وعمق تأثيره، وعرفت كبار فنانيه، ومنه سمعت تقييمه لفن الراحلين منهم والذين لم تتح لجيلنا فرصة اللقاء المباشر بفنهم.

ووالدي رحمه الله، هو الذي فتح قلبي وعقلي لموسيقى القرآن الكريم وإعجاز بنائه اللغوي، وصوره البيانية المعجزة ليس في بلاغة تصويرها فحسب، بل وفي ملاءمة جرسها للمعنى وللصورة النفسية. . ومنه تعلمت كيف ألاحظ وأحلل وأعجب ببساطة الموسيقى في الشعائر الإسلامية، وهو الذي نمى لدى الإحساس بقيمة التلاوة المعبرة بصوت مؤمن خاشع مثل صوت الشيخ محمد رفعت والشيخ على محمود، وكانا من أحب المقرئين إليه صوتا وأداء وفهما، وهو الذي لفت نظري إلى القيم الموسيقية والصوتية في التواشيح الدينية. . وهو الذي حبب إليَّ وإلى إخوتي جميعا القراءة، ومهما اختلفت مناهج حياتنا فلا يزال الأدب والقراءة أنيسين لكل منا في حياته عبر السنوات. . وما أكثر ما أدين له به من المتع الفنية والثقافية الرفيعة التي وجهني لتقبلها وأثرى حياتي بها، وكان بذلك يمنحني عطاء لا يقدر بمال ويفتح عيني وقلبي وعقلي لكل معاني الجمال والحق والخير في الحياة. . وما أشد حاجتنا إليها عبر مراحل العمر كلها!

وفي مرحلة من مراحل النمو، كان يحلو له أن يسميها مرحلة «انقسام الخلية» «إيمانا منه بالعلم التجريبي» كان لابد من المواجهة وتصارع الأجيال، وجاء هذا الصراع في حياتي في مجال الموسيقى، ففي مرحلة من الشباب آمنت بأنه لا مناص لي من دخول مضمار الحياة العملية في مجال الموسيقى، وقررت أن أدرسها دراسة التخصص، وأن أتفرغ للعمل في مجالها. . !

وعندما طلبت منه أن ألتحق بمعهد الموسيقى ثارت ثائرته، وهو الذي ظل ينفق على تعليمي الموسيقى في إطار الهواية أعواما متصلة! . . فقد كان يريد

لي الموسيقى هواية ومتعة وليس احترافا، وكان لا يزال يريد لي حياة منزلية هادئة بعيدة عن صخب العمل والوظيفة. . (ولا أنكر أنني أحيانًا أظنه كان على صواب؟!) وأخيراً اقتنع وتركني ألتحق بالمعهد، وكان يرقب خطواتي المتوثبة في الدراسة برضاء وتشجيع، وعندما أوفدت في بعثة إلى أوروبا قال لي كلمته التي لا أنساها أبدًا: أريدك أن تصلي إلى أعلى مراحل الدراسة، وأن تحصلي على الدكتوراه. . وكان ذلك وقتها حلما بعيد المنال لم يتحقق في مجال الموسيقى من قبلي إلا لرجل مصري واحد. . وظلت كلماته تشد أزرى وتشجعني في دراستي إلى أن أتيح لي أن أحقق أمله وأعود. . ولا أنسى ما أمدني به من توجيه غزير في مجال اختيار موضوع دراسة الدكتوراه وما أعطاه لي من خبرة بطرق البحث ومصادر التاريخ الإسلامي مما لم أجده عند غيره من أساتذتي الأوروبيين والمستشرقين.

وعندما أقام معهد جوتة في مايو سنة ١٩٥٩ حفلا موسيقيا قدم فيه مؤلفا مصريا شابًا عائدا من دراسة للتأليف الموسيقى في أوروبا. كان والدي من أوائل من حضروا هذا الحفل، وكان حضوره تشجيعا لي، إذ عزفت في ذلك الحفل ولأول مرة في مصر مؤلفات جمال عبد الرحيم على البيانو، وعندما استمع إلى صوناتة الڤيولينة لجمال عبد الرحيم، بأسلوبها الحديث البعيد تماما عن خبرات والدي الموسيقية ما كان أشد دهشتي لتأثره العميق بها وتقبله التلقائي لرسالتها الفنية. . وهكذا قاده حسه الفني الأصيل إلى تقبل عمل موسيقى حديث سمعه لأول مرة، دون تمهيد أو تعريف مسبق، تقبله بقلبه الذكي وروحه المرهفة، كما لم يتقبله بعض المتخصصين الموسيقيين، إلا بعد ذلك بسنوات. . وهو الذي شجع جمال عبد الرحيم في اختياره لقصيدة «المُلْك لك» لصلاح عبد الصبور ليلحنها في غنائية ظهرت باسم «الصحوة». . وعندما وافاه القدر في ٩ مارس ١٩٦٦ لم يكن مؤلفها قد أنجزها بعد، فأهداها إلى روح «أمين الخولي»، فكان هذا الإهداء تأكيدا لوحدة الفنون التي آمن بها أمين الخولي ودعا إليها، وتكريما لهذه النفس المرهفة الذكية التي طالما قدست الإبداع الفني في كل صوره.

لقد كان أمين الخولي فنانا حقيقيا، لا يؤمن بوحدة الفنون فقط، بل إنه حول قناعته الراسخة إلى ممارسة فعلية أضفت على حياته وحياة أسرته جوا خاصا لعلها كانت تنفرد به دون كثيرين غيرها. ولقد كان اهتمامه وبذله لتوفير تعليم الموسيقى الغربية لأبنائه، طوال سنوات عديدة، جزءا أصيلا من فلسفته في الحياة ومن خطته التربوية، وبذلك أحاط صبانا ومراهقتنا بسياج متين من الهوايات المثقفة استوعبت طاقات كبيرة ووجهتها وجهة صحية بناءة.

تحية لهذا النموذج المصري الفريد، وياليت الشباب المصري يعرف عن أمين الخولي وأمثاله من الشخصيات المصرية الكبرى المزيد!

بهيجة رشيد والأغانى الشعبية(*)



بهيجة رشيد

(*) على أساس مقال لمجلة الثقافة الجديدة سنة ١٩٩١ وورقة ندوة جمع الأغاني الشعبية ودور بهيجة رشيد فيها مارس سنة ٢٠٠٠ للجنة الموسيقى والأوبرا والباليه (المجلس الأعلى للثقافة).

رحلت عنا فى عام ١٩٨٨ سيدة جليلة لعبت دورا عميق الأثر فى الثقافة والموسيقى المصرية ، وعندما يكتب تاريخ الثقافة المصرية فى هذا القرن الحافل سيسجل لها هذا التاريخ دورها الذى قامت به فى هدوء وتواضع ودون جلبة ولا ضوضاء .

هذه السيدة هى بهيجة محمود صدقى بالمولد ، وبهيجة صدقى رشيد بالزواج ، لأنها تزوجت المؤلف الموسيقى ، من أعضاء الجيل الرائد الأول ، حسن أحمد رشيد. والغريب فى أمر هذه السيدة أن خلفيتها الاجتماعية والثقافية ، لم تكونا لتهيآها لهذا الاتجاه الوطنى الصادق العميق .

فهى خريجة الكلية الأمريكية للبنات بالقاهرة (بعد دراسات سابقة فى مدارس أجنبية فى بعض مدن الوجه القبلى) ولكنها لم تركن، مثل أترابها ، للحياة الرغدة ولا للغط المجتمعات و لمظاهرها الزائفة ، بل كرست كل وقتها وجهودها لأمور جادة ، خدمت بها المجتمع المصرى والمرأة المصرية ، والثقافة والموسيقى المصرية بصفة خاصة. وهى قد التحقت بجمعية هدى شعراوى منذ عام ١٩٢٣ ، وظلت تمارس العمل الاجتماعى فى هذه الجمعية حتى أواخر سنوات حياتها ، بكل إخلاص وتفان ؛ فكانت تشرف بنفسها على أنشطة هذه الجمعية والتى امتدت لرعاية الفتاة المصرية رقيقة الحال من الطفولة إلى الشباب بأعمال ومشروعات منوعة منها «مشروع نقطة اللبن» والمدرسة التى أنشأتها تلك الجمعية ورعتها سنوات طويلة إلى أن أشرفت عليها أخيرا وزارة التربية والتعليم ، ثم إلى تأهيل الفتيات الفقيرات وإعدادهن لحياة كريمة فى المستقبل .

وكان للسيدة بهيجة رشيد نشاط مكثف فى العمل النسائى فى مصر : فى المؤتمرات النسائية التى عقدت فى مصر وفى الأقطار العربية الشقيقة ، وفى الشرق وأوروبا وكانت لها زيارات للولايات المتحدة الأمريكية وكندا وغيرها ، مثلت بلادها فى مؤتمرات ومحافل نسائية دولية ، وكانت فيها جميعا صورة مشرفة وسفيرة للمرأة المصرية فى الخارج .

الموسيقى فى حياة بهيجة رشيد:

ولم تكن الموسيقى فى حياة بهيجة رشيد لهوا ولا ترفا ولا هواية سطحية، كتلك التى عرفناها عند فتيات الطبقة المتوسطة، أو الطبقة العالية فى مطالع هذا القرن، حين كانت الموسيقى من المؤهلات الضرورية لزواج الفتاة من بيئة اجتماعية معينة، وكانت آلة البيانو من مكملات جهاز العرس، ثم بعد سنوات قليلة كان الصدأ يعلو ذلك البيانو، وتتوارى الموسيقى خلف مشاغل الطفولة والأسرة، أما بهيجة رشيد فالأمر يختلف عن ذلك اختلافا جذريا، فهى قد درست الموسيقى فى الكلية الأمريكية دراسة جادة، إذ درست عزف البيانو والكمان، ودرست شيئا من الغناء والتأليف الموسيقى بعد تخرجها من الكلية فى دراسات خاصة.

وكانت حصيلة هذه الدراسات رحلة طويلة من التأمل والنظر فى البيئة الموسيقية المصرية هى التى وجهت بهيجة رشيد نحو ما أنجزته فى حياتها من إسهام قيم فى مجال الموسيقى والأغانى المصرية فما الذى استفادته بهيجة رشيد من هذه الدراسات الموسيقية، وإلى أين اتجهت بها بعد ذلك بجهدها وتأملها وفكرها الخاص؟

لقد لعبت بهيجة رشيد فى الحياة الموسيقية فى بلادها دورا مزدوجا، فهى ليست زوجة حسن رشيد المؤلف الموسيقى فحسب، بل هى كذلك عضو من الأعضاء المؤسسين للجمعية المصرية لهواة الموسيقى التى تكونت فى مصر سنة ١٩٤٢ برئاسة العالم المصرى المرموق الدكتور على مصطفى مشرفة، وكان هدف هذه الجمعية ذات الدور التاريخى، أن تهيىء الجمهور المصرى لتذوق الموسيقى الغربية بأن تحقق الصلة بينه وبين بعض آفاق تلك الموسيقى الرفيعة. وكانت وسائلها فى هذا النشاط أن تقرب الأغانى الفنية للمستمع العربى بترجمة نصوصها إلى اللغة العربية، وأن تقدمها بواسطة فنانين أو مغنين مصريين. كما كانت تفسح المجال أمام تجارب المؤلفين الموسيقيين الرواد من

الجيل الأول من القوميين، أمثال أبو بكر خيرت ويوسف جريس وحسن رشيد ممن آلوا على أنفسهم أن يشقوا طريقا صعبًا غير ممهد، وهو طريق التعبير القومي، بإبداع أعمال موسيقية تستفيد من منجزات التأليف الموسيقى الغربى الأكاديمى، ولكنها تعبر فيها بروح وجوهر مصرى. وبهذا النشاط الذى يبدو لنا الآن متواضعا أو محدود الأثر، قامت الجمعية المصرية لهواة الموسيقى بدور رائد فى فتح نوافذ الموسيقى الغربية والمصرية الفنية للإنسان المصرى المثقف، فى وقت لم يكن المجتمع المصرى مؤهلا فيه بعد للانفتاح الكامل على الموسيقى العالمية كما نسميها أحيانا أو الموسيقى الرفعية.

وقد كان إسهام بهيجة رشيد فى أنشطة هذه الجمعية مزدوجا. . فكانت تعزف المصاحبة على البيانو وإلى جانب ذلك كانت بهيجة رشيد تقدم بين الحين والحين أغانيها التى كتبتها وألفت نصوصها وموسيقاها هى وزوجها، وهى «أغانى الأطفال»، و«أغانى الشباب»، غير أن هذا الإسهام المزدوج، وكل هذا الاهتمام الموسيقى لم يكونا ليحفظا لبهيجة رشيد مكانها فى تاريخ الثقافة المصرية لولا وعيها السابق لعصره، بقيمة الأغانى الشعبية المصرية، ولولا ما بذلته فى سبيلها من جهد سيسجله لها تاريخ الموسيقى والثقافة المصرية لاندثر أغلب هذا التراث وطواه النسيان.

بهيجة رشيد والأغانى الشعبية المصرية:

مرة أخرى نجد بهيجة رشيد السيدة الجادة المثقفة الفعالة تشق طريقا جديدا غير مسبوق، وهو طريق جمع الأغانى الشعبية المصرية وتدوينها، فما الذى دفعها لهذا الاتجاه؟ لاشك أن حبها العميق الصادق لبلادها وحسها المرهف بما يدور حولها، واستجابتها لتيار الوعى القومى المتصاعد فى بلادها، هى العوامل التى دفعتها لهذا الاتجاه ووجهتها للعناية بالأغانى والموسيقى الشعبية، رغم أنها كانت بعيدة كل البعد عن خلفيتها ودراستها الموسيقية وحتى عن نشاطها فى الجمعية المصرية لهواة الموسيقى، والذى

كان فى مجمله موجها نحو الموسيقى الغربية. فقد قامت بهيجة رشيد بجمع مجموعة من «الأغانى المصرية الشعبية» ونشرتها سنة ١٩٥٨ بالطبعة الأولى ودونت نصوصها باللغة العربية ودونت نصوصها الموسيقية بمعاونة الدكتورة «مارتا روى»، كما قامت بترجمة نصوصها إلى اللغة الإنجليزية. ولنستعرض معا بعض الأحداث المهمة فى حياتنا الثقافية لكى نستطيع تقييم جهود بهيجة رشيد فى عملية جمع ونشر الأغانى الشعبية من منظور تاريخى متكامل:

فى عام ١٩٦٣ كان المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب (وكان قد أنشئ قبل ذلك بسبع سنوات) يُعد كتيبا صغيرا عنوانه «فى جمع الموسيقى الشعبية» من تأليف مود كارپيلس M.Karpelès، وكان موجها للهواة وغير المتخصصين الذين يرغبون فى جمع الموسيقى الشعبية، وطُلب إلى أن أتولى مراجعة الترجمه من الإنجليزية للعربية (وكانت الترجمة للأستاذة نفيسة الغمراوى عميدة التربية الرياضية حينذاك)، وكنت أعرف اسم مود كارپيلس جيدا وأعلم أنها تحتل مكانة لاتقل كثيرا عن مكانة سيسل شارپ C. Sharp (واحد من أهم رواد الأثنوموزيوكولوجيا البريطانيين) - ورروجع الكتاب ونشر ليقدم معلومات بسيطة ومباشرة لتفيد الهواة والراغبين فى جمع الأغانى والرقصات الشعبية، ولتعرفهم بالعمل الميدانى وأساليب الجمع المبسطة التى تلائم احتياجاتهم. وهذا منطلق معترف به، من تشجيع الهواة على عمليات الجمع الفولكلورى التى لا تستطيع أن تلم بها كلها الأجهزة الرسمية أو المتخصصة. وأذكر فى مؤتمر الموسيقى العربية المنعقد فى فاس بالمغرب سنة ١٩٦٩ أننا وجدنا الحكومة هناك تشجع الهواة على جمع كل عناصر الفولكلور وتُثيبُهُمْ على ذلك، حرصا منها على تقصى كل المظان التى قد تتاح للأفراد العَاديين وربما لا تتاح للمتخصصين.

نعود إلى كتيب المجلس الأعلى سنة ١٩٦٣، فقد كان المتوقع أن يسد هذا الكتيب فراغا ينعكس على حركة جمع الأغانى الشعبية، وقد يسفر فى النهاية

عن صدور بعض مجموعات مدونة موسيقيا من الأغانى الشعبية من جمع الهواة أو غيرهم! - ومع ذلك . . . فلازالت الساحة الثقافية والموسيقية خالية، اللهم إلا من رسالة بريجيت شيفر عن «واحة سيوه وموسيقاها سنة ١٩٣٣» وبعد ربع قرن كامل من ذلك التاريخ نشرت السيدة بهيجة رشيد كتابها الأول «أغان شعبية مصرية» (مكتبة الأنجلو المصرية - صدر فى مايو سنة ١٩٥٨) والذى نشرته على نفقتها الخاصة . . . وفى عام ١٩٦٧ أتبعته بكتاب ثان لا يقل عنه مغزى وهو **«أغان وألعاب شعبية مصرية للأطفال»**، ثم أضافت إليهما سنة ١٩٧١ كتابها الثالث «٨٠ أغنية من وادى النيل»، والكتب الثلاثة لجامعة واحدة من السيدات الهاويات وكلها نشرت على نفقتها![١] .

وإذا نحن أخذنا فى الاعتبار تاريخ نشأة حركة الفنون الشعبية فى مصر وتاريخ إنشاء مركز الفنون الشعبية سنة ١٩٥٧، فإن إنجاز هذه السيدة فى هذا المجال ليمثل خطوة تاريخية مهمة فى مسار الثقافة المصرية، لأنه قد واكب الاعتراف الشعبى والرسمى بأهمية جمع ودراسة الفولكلور الذى يعد من الركائز الكبرى للهوية المصرية، فقد كان أول ما نشر من الأغانى مدونا بالنوتة قد جاء فى كتابها بعد عام واحد من إنشاء المركز، ولازلنا نأمل أن يمدنا المركز بمجموعات أخرى علمية المنهج والتدوين، ولازالت الساحة تفتقر إلى مثل هذه المجموعات، باستثناء مجموعة من أغانى ألعاب الأطفال[٢] وأخرى لأغانى الأفراح[٣] وثالثة عن الآلات الشعبية[٤] وبعض الرسائل العلمية عن الأغانى الشعبية فى النوبة وما إليها وغير ذلك من الرسائل التى لم تنشر بعد أو تعذر الاطلاع عليها لأنها مكتوبة بلغات غير منتشرة.

---

(١) ولها كذلك كتاب بعنوان طقاطيق «شعبية»، صدر سنة ١٩٦٨، وهو لا يتضمن أغانى شعبية بالمعنى الحقيقى، ولذلك لم نركز عليه هنا.

(٢) د. محمد عمران.

(٣) أطروحة الدكتوراه د. فتحى الصنفاوى باللغة الرومانية.

(٤) د. جهاد داود رسالة الدكتوراه من بلغاريا .

وأذكر أننى كنت قد كتبت تحية وفاء لبهيجة رشيد بعد وفاتها، وأشار مقالى[1] دورها المرموق فى مجال العمل الاجتماعى والنسائى، ولكنه ركز بصفة خاصة، على جهودها فى جمع ونشر الأغانى الشعبية، ولم يخل ذلك المقال بطبيعة الحال من نظرات نقدية تتصل بطريقة التدوين الموسيقى التى أغفلت الأبعاد المميزة للمقامات العربية الشائعة فى الغناء الشعبى والتى تحتوى على ما يسمى تجاوزا بثلاثة أرباع الصوت.

ولكنى أعترف أن مقالى الذى نشر عام ١٩٩١ لم تكن قد أتيحت لى فيه بعدُ النظرة المتعمقة الحكيمة فى تقييم هذا الجهد لبهيجة رشيد بكل أبعاده وانعكاساته وآثار إشعاعه . . . وعندما أعدت قراءة الملابسات الثقافية والاجتماعية لفترة الخمسينات المتأخرة ـ والتى بدأت فيها جهود بهيجة رشيد فى نشر الأغانى الشعبية ـ أقول عندما أعدت قراءة ملابسات تلك الفترة، وأعدت النظر فى مقدمات كتبها والتفاصيل التى حفلت بها كتب بهيجة رشيد الثلاثة، وجدتها تحمل إلينا رسائل كثيرة، لم تكن اتضحت فى القرب الزمنى منها ومن كاتبتها ـ والآن من منظور خبرة السنوات الطويلة التى مارست فيها العمل الموسيقى تدريسا وتنظيما وتنظيرا وكتابة، اكتسبت تلك الرسائل التى أودعتها بهيجة رشيد فى كتبها أبعادا جديدة، من الضرورى الالتفات إليها الآن؛ ونحن على أعتاب قرن جديد، يقتضينا أن نعى بوضوح حصاد القرن العشرين. وأود هنا أن ألخص تلك «الرسائل» لبهيجة رشيد والتى أراها الآن قيمة وبناءة فيما يلى :ـ

ـ أكدت بهيجة رشيد فى كتابها الأول أن اهتمامها بالأغانى الشعبية يرجع لذكريات طفولة سعيدة فى الريف، حيث كانت تقضى أوقاتا جميلة تستمع لغناء الريفيات عجائزهن وشاباتهن، فحفظت تلك الأغانى ورددتها هى وإخوتها مع أهل الريف البسطاء، فكان الجميع يشتركون فى غناء تلك الأغانى مما ربط بين القلوب ووحَّد بين النفوس . . .

(١) بمجلة الثقافة الجديدة سنة ١٩٩١ .

وهذا معنى كبير ينبغى الالتفات إليه لأنه يكاد يتوارى من حياتنا اليوم، فنحن الآن نكاد لا نشعر بذلك الرباط الروحى من الغناء الشعبى المتوارث، والذى يوجد بين أبناء القطر كله مؤكدا الجذور المشتركة التى يشترك فيها كل المصريين من أبناء الريف والحضر . . .

- جاء فى مقدمة كتابها الأول نفسه سنة ١٩٥٨ . . «وفى السنوات الأخيرة راعنى أن الكثير من الأغانى الشعبية التى سمعتها فى طفولتى فى طريقها للضياع ، فأخذت فى جمع ألفاظها وتدوينها بالنوتة الموسيقية، ورأيت أن أسجل بعض ما تحتويه مجموعتى التى تزيد على مائة أغنية، فى كتاب يضمها بين دفتيه» . . .

وهى بهذه الكلمات البسيطة تعبر عن وعيها بأثر المتغيرات المعاصرة على البيئة المعنوية للشعب المصرى، وغيرتها على هذا التراث القيم من الأغانى الشعبية من أن تمتد إليها عوامل النسيان والاندثار، أو على الأقل التحريف والتشويه، والتى تهدد صميم الشخصية المصرية! ولذلك تصدت فى صبر وتواضع ودأب على تدوين نصوص الأغانى وألحانها، كما تيسر لها ذلك، ولم تبخل بمالها على نشرها وإتاحتها للمصريين وغيرهم ، على نفقتها الخاصة.

- وتمضى فى موضع آخر لطرح المعنى الكبير الذى حفزها ودفعها فى كل جهودها فى مجال جمع الغناء الشعبى حيث تكتب: «وإننى بتسجيلى هذه المجموعة الصغيرة أرجو أن أكون قد وفقت فى خدمة شباب الغد من الموسيقيين الذين قد يجدون فيها منبعا يستلهمون منه مؤلفاتهم الفنية من سيمفونيات وما إليها. . . كما يسعدنى أن أحفظ لبلادى العزيزة جزءا صغيرا من ثروة فنية ثمينة أخاف أن يطويها النسيان فيضيِّع على محبى الموسيقى تراثا عظيما خالدا، هو اليوم بلاشك فى طريقه للضياع».

وسنعود مرة أخرى لتناول ما تحقق من نبوءتها عن أثر تلك المجموعات التى

نشرتها فى إبداع أجيال من الموسيقيين الذين عاصرت هى بعض أعمالهم، وسعدت بالاستماع إليها. ونختتم هذا التلخيص لرسائل بهيجة رشيد التى تركتها لنا بين سطور مقدماتها بهذه الكلمات لكتابها الثالث ٨٠ أغنية من وادى النيل:

- «هذه المجموعة كسابقتها: «أغان شعبية مصرية» - ليست دراسة علمية فى ميدان الغناء الشعبى، بل هى كسابقتها مرجعها حب عميق لريفنا الهادئ الجميل وتخليد لذكريات طفولة سعيدة ارتبطت ارتباطا وثيقا بأرضنا الطيبة. . . وقد نحت نفس النحو فى هذه المجموعة من ترجمة كل الأغانى الإنجليزية حتى يتسنى لغير الناطقين بالضاد تذوق أغانينا والتعرف على نواحى الحياة المختلفة التى تعبر عنها هذه الأغانى أبلغ تعبير. . . كما أن كل الأغانى يمكن أداؤها بالإنجليزية - كذلك قد دونت الألحان على حسب المقامات العربية، مع ملاحظة ما يجب اتباعه عند عزفها على الآلات الشرقية لتأتى مطابقه للمقام العربى المذكور مع كل أغنية» . . . ثم تشير إلى تشابه بعض الألحان مع اختلاف النصوص، ولكن نظرا لأهمية كلمات الأغنيات فقد نشرتها كلها لأنها تعطى صورة صادقة مستمدة من واقع البيئة التى انبثقت منها. (وتستشهد بمقولة معروفة وهى أن اللحن ما هو إلا مطية للألفاظ).

فالسيدة بهيجة رشيد تدرك أنها لم تقدم تدوينا علميا تنطبق عليه معايير الأثنوموزيكولوجيا المتقدمة فى القرن العشرين، وهى فى هذا صادقة مع نفسها ومع أهدافها التى ألحت فى شرحها فى أكثر من موضع - كما أنها فى هذا تشترك مع فيليب بدريل Pedrell فى أسبانيا، والذى جمع أولى مجموعات الأغانى الشعبية فى تدوين مبسط قد لا تنطبق عليه كل المعايير العلمية، وتشترك مع عزير حادچيبيكوف[1] Hadjibekov فى أذربيجان، الذى تصدى لنشر أول مجموعة من الأغانى الشعبية الأذربيجانية ولكنها هى لم تقع فى

(١) ١٨٨٥ - ١٩٤٨ وهو يعتبر مؤسس الموسيقى الأذربيجانية القومية.

الوزر الذى تحمله حادجيبيكوف فهو قد ألغى من مجموعاته المنشورة كل إشارة لنفس تلك الأبعاد المميزة مثل ثلاثة الأرباع (والتى ورثتها أذربيجان عن كل من الأتراك والفرس) وألغاها ليس فى النشر فقط بل ومن التعليم الموسيقى كله فى بلاده ، وكان فى موقع محرك ومؤثر فى موسيقى بلاده، ثم أخيرا تنبه لفداحة هذا الخطأ فى أواخر حياته، وكان الأوان قد فات للتوبة!

ونحن لا نسوق هذه الأمثلة دفاعا عن بهيجة رشيد أو زميلتها مارتا روى التى عاونتها فى تدويناتها ولكننا نوردها هنا لنوضح أن هذه مرحله مرت بها بلاد أخرى غيرنا قبل أن تستقر فيها دراسات الأثنوموزيكولوجيا ـ ولاشك أن إغفال تلك الأبعاد المميزة لمقاماتنا[1] يعد قصورا فى عملية التدوين الموسيقى، ولكنه كما ذكرنا يجب أن يفهم فى ضوء ظروفه وملابساته التاريخية والثقافية، وحتى لا نحمل الأمور أكثر مما تحتمل ، فلم يكن لدينا حتى ذلك الوقت اطلاع كاف فى مصر على علوم «موسيقات الشعوب» وكنا نفتقر للمتخصصين المؤهلين للقيام بأعمال الجمع الميدانى وأصول التدوين الصحيح، بل ولازلنا نفتقر إليهم رغم كل ما تحقق فى مجالات التعليم الموسيقى، وجدير بالذكر هنا أن د. ثروت عكاشة وزير الثقافة حين استقدم العالم الرومانى إلكسندرو تبريو لجمع تسجيلات الأغانى الشعبية من أنحاء القطر كان يعاونه شاب مصرى واحد نشط (غير متخصص) وطَلبَ من الدكتور محمود الحفنى (وهو عالم موزيوكولوجى وليس متخصصاً فى موسيقى الشعوب) أن يكتب الشرح المرافق. . . فهل كان الأفضل أن نظل بلا مجموعات للموسيقى والأغانى الشعبية مطلقا انتظارا لسنوات وسنوات إلى أن تتيسر فرص الجمع العلمى والتدوين العلمى، وفى هذه الأثناء يكون أغلب هذا التراث قد طواه النسيان ؟

(١) قالت د. مارتا روى فى حديث لها فى ندوة جميع الأغانى الشعبية ودور بهيجة رشيد فيها، أنا أعتذر عن أننى لم أحترم تراثكم من المقامات وأبعادها، وكان هذا قصورا منى، ولكنى دونت ما عزفته لى بهيجة رشيد على البيانو !

لو خُيِّرت لاخترت الحل الأول : أن نستعين بمجموعات بهيجة رشيد التى يحسب لها بلاشك أنها ولدت طاقات خصبة أثرت الحياة الموسيقية فى بلادنا إخصابا ما كان ليتيسر بغير وجود هذه النصوص الموسيقية بين يدى المبدعين، كما أنها تداركت هذا، فأضافت ملاحظات عامة، مفيدة على نطاق ضيق، فى التقريب بين المقام العربى وبين النص المنشور فى كتابها الثالث سنة ١٩٧١، حيث حددت المقام العربى لكل من تلك الأغانى، بحيث يمكن لمن يعزف آلات غير ثابتة من نوع البيانو (مثل العود) أن يعزف المقام العربى الأصلى.

وإذا نحن أردنا أن نستعرض بعض الأسماء والعناوين للأغانى الشعبية وأغانى الأطفال من مجموعاتها فسنجد أنه قد استلهمها مؤلفون موسيقيون مبدعون واستمدوا منها عناصر مصرية أصيلة أقاموا عليها فنونا فى التأليف المصرى تنطق بالخصوصية المصرية، بعضها مبسط على مستوى غناء الأطفال والبعض الآخر (منسوج هارمونيا أو بوليفونيا) للإنشاد الكورالى، والبعض الآخر مصوغ فى صيغ أوركسترالية وسيمفونية فى مؤلفات موسيقية بحتة. وهكذا فإننا نجد أن هذه المجموعات التى نشرتها كان لها فضل تاريخى حقيقى فى توجيه الإبداع الموسيقى المصرى نحو اكتشاف الذات، ونحو التعبير الأصيل عن الهوية المصرية من خلال الأغانى والموسيقى الشعبية.

ويكفى أن نذكر أن عددا كبيرا من القائمين على التربية الموسيقية، ومن المؤلفين الموسيقيين من أجيال مختلفة، قد استمدوا من هذه الأغانى عناصر استلهموها فى أعمال موسيقية نشير هنا من تلك الأغانى إلى: «بفتة هندى» تعالى لى يا بطة، الحنة، مرمر زمانى، الواد ده ماله، روق القنائى، حالى ع البدوية، يا نخلتين فى العلالى، يا عزيز عينى، ومن أغان وألعاب الأطفال: التعلب فات، سوسة كف عروسة، حج حجيج، ياعم يا جمَّال، على عليوة، وهى أغان شعبية نعرفها الآن فى صيغ للكورال والإنشاد، أو فى

صيغ للكورال والأوركسترا أو فى أعمال للشباب والنشء، أبدعتها أجيال متتابعة بدءا من جيل الرواد القوميين الأوائل أمثال: أبو بكر خيرت، إلى الجيل الثانى من أمثال جمال عبد الرحيم ورفعت جرانة، إلى أبناء الجيل الثالث، الذين درسوا التأليف الموسيقى دراسة أكاديمية من أمثال جمال سلامة، راجح داود، مونا غنيم، محمد عبد الوهاب عبد الفتاح، نادر جلال عباسى، خالد شكرى، شريف محيى الدين، وغيرهم من شباب المؤلفين الأكاديميين.

وفى مجال الموسيقى التصويرية للسينما فقد وجد فيها على إسماعيل وفؤاد الظاهرى وغيرهما ذخرا ومعينا لا ينضب لإضفاء الطابع المصرى على الكثير من أعمالهم للسينما المصرية.

وفى مجال التربية الموسيقية نشير إلى ما كتبته عواطف عبد الكريم وجمال عبد الرحيم وبلقيس عباس وأميمة أمين ونادية عبد العزيز وسوسن عباس، وغيرهم من أعمال الطفولة والنشء، على أساس هذه الأغانى الشعبية التى جمعتها ونشرتها بهيجة رشيد.

وأود أن أشير هنا كذلك إلى واقعة طريفة صادفتنى فى بداية عملى فى مجال التعليم والتربية الموسيقية، وفى أول اتصالى بمؤتمرات ومحافل التربية الموسيقية فى الخارج، ففى عام ١٩٥٧ أوفدت لتمثيل مصر فى مؤتمر دولى من مؤتمرات الجمعية الدولية للتربية الموسيقية International Society for Music Education. كان المؤتمر منعقدا فى هامبورج وحضره بالطبع مندوبون وممثلون لاتجاهات ومدارس التربية الموسيقية فى كافة أنحاء العالم، وكان المناخ النفسى والفنى السائد فى هذا المؤتمر - هو الرغبة فى تأكيد أواصر التفاهم والسلام بين أنحاء العالم وخاصة فى مجال الطفولة، من خلال الموسيقى.

وهكذا تجلت على صعيد التربية الموسيقية وعلى الحياة الموسيقية الدولية

هذه النزعة الجديدة التى أثرت وأخصبت الحياة الموسيقية فى هذا القرن، وهى نزعة الانفتاح والرغبة فى تبادل المعرفة والألفة مع موسيقات الشعوب «غير الأوروبية».

وكانت لى زميلة فاضلة وأستاذة أمريكية كبيرة هى الدكتورة مرجريت هود M.Hood التى كانت أستاذة للتربية الموسيقية بإحدى جامعات كاليفورنيا، وفى الوقت نفسه كانت تتبوأ منصبا مهما فى الجمعية الأمريكية للتربية الموسيقية، والتى تتولى توجيه وترشيد اتجاهات التربية الموسيقية فى جميع أنحاء الولايات المتحدة. وطلبت منى الصديقة مرجريت هود بإلحاح شديد أن أوافيها بمجموعة من أغانى الأطفال الشعبية المصرية أو الأغانى الشعبية المصرية عامة لأنها تود أن تستعين بها وتدرج بعض نماذجها ضمن مناهج التربية الموسيقية فى بلادها، وعند عودتى من هذا المؤتمر، وقد تملكتنى هذه الرغبه الأصيلة فى أن أعاون ولو بجهد فردى ضئيل فى التعريف بموسيقانا وأغانينا الشعبية، فبحثت طويلا وقلبت كل ما أمكننى أن أطلع عليه من المطبوعات العربية ولم تسعفنى إلا مجموعات بهيجة رشيد فأرسلت للصديقة مرجريت هود فى كاليفورنيا مجموعة الأغانى الشعبية المصرية وبعد فترة وجيزة اتبعتها بكتابها «أغان وألعاب شعبية مصرية للأطفال»، وما كان أشد سرورى حين تلقيت من الصديقة الأمريكية خطابا تشكرنى فيه بحرارة على أننى أمددتها بهذين المصدرين المهمين وترفق بخطابها كتيبا حديث النشر من ضمن مطبوعات الجمعية الأمريكية للتربية الموسيقية، وقد جمعت فيه نماذج من الأغانى الشعبية وأغانى الأطفال من أنحاء العالم ونسبت كل منها لبلدها ومصدرها، وكان من بينها أغان شعبية مصرية من أغانى الأطفال التى وردت فى كتاب بهيجة صدقى رشيد!

حينئذ أدركت أن جهد بهيجة رشيد المخلص - رغم مايبدو فيه من هنَات قد أتى ببعض ثماره فى التعريف، لأنه فتح أمام بعض زملائها وزملَائنا فى

التربية الموسيقية والموسيقيين عامة مجالات وآفاقا جديدة لم تكن لتتاح إلا بوجود مثل هذه المجموعات المنشورة. والعجيب أننا فى مصر رغم كل ما نعمت به بلادنا من أمارات التطور والازدهار الثقافى، أقول رغم كل هذا لم تصدر عندنا مجموعة علمية حتى الآن من الأغانى الشعبية المصرية إلا فى أضيق الحدود، وفيما أعلم فى مجال أطروحات الدكتوراه فقط كما ذكرنا، وقد كتب بلغات من لغات بلاد أوروبا الشرقية التى يتعذر قراءتها، وهكذا وبعد حوالى أربعين عاما من هذه الفترة الخصيبة من تاريخ مصر ، ظلت كتب بهيجة رشيد ومجموعاتها من الأغانى الشعبية هى النافذة الوحيدة المتاحة للدارسين فى مصر ، وللمؤلفين ولمتخصصى التربية الموسيقية والمهتمين بالفولكلور ، ظلت هى النافذة لهم وللعالم الخارجى على هذا الذخر الفنى الثرى من أغانى مصر الشعبية وألعاب أطفالها.

وهكذا استطاعت هذه السيدة المكافحة الهادئة المتواضعة، أن تسلط الضوء الساطع على أحد جوانب الثقافة المصرية وهى الموسيقى والأغانى الشعبية. وكان توقيت نشرها لمجموعاتها مواكبا ليقظة الوعى القومى فى مصر، وبذلك نجحت فى أن تنقل كل هذه الأغانى والمفاهيم الاجتماعية والنفسية بكل ما تزخر به من خبرات إنسانية توارثها المصريون جيلا بعد جيل، نجحت هذه السيدة فى أن تسجلها وتضعها بين يدى الموسيقيين من الأجيال التالية، وبذلك أسهمت فى تأكيد الوعى بهويتنا الثقافية المصرية، كما أسهمت إسهاما تاريخيا غير مباشر فى إعادة صياغة وجدان الإنسان المصرى وتوجيهه نحو الأصالة المصرية، إذا ما قيست قيمة مجموعاتها من الأغانى الشعبية المصرية بما تولد عنها وما أثمرته من أعمال موسيقية أثرت حياة الإنسان المصرى المعاصر وغرست لدى أطفالنا وشبابنا وعيا أصيلا بالانتماء المصرى الحقيقى.

من أجل هذا كله نزجى هذه التحية المتواضعة لبهيجة رشيد، ذات المواهب المتعددة والجهود القيمة، التى لم تضع دقيقة واحدة من حياتها الطويلة إلا

وجهتها بكل إخلاص نحو خدمة بلادها، سواء فى قضايا المجتمع والمرأة أو فى مجالات نشر الثقافة الموسيقية، أو بصفة خاصة فى مجال جمع وتدوين الأغانى الشعبية المصرية.

والآن وبعد مرور كل هذه الأعوام منذ أن ارتادت لنا هذه السيدة الأرستقراطية المرفهة، بجهدها المفرد، مجال جمع وتدوين الأغانى الشعبية المصرية، فإن تلك الجهود قد وضعتنا جميعا أفرادا وجماعات - علمية وحكومية - أمام مسئولية قومية يجب علينا أن نعيها وندركها حق الإدراك، وخاصة بعد كل ما تحقق لنا خلال هذه الأعوام من رسوخ وتقدم فى التعليم والحياة الموسيقية. لكى نمضى فى السير قدما على نهج بهيجة رشيد، ولكن بالوسائل العلمية لعصرنا، فى جهود جمع وتدوين ونشر وتحليل وتوثيق الأغانى الشعبية المصرية، وذلك قبل فوات الأوان، وقبل أن تضيع منا هذه المعالم القيمة للشخصية والروح المصرية، تحت وطأة هذا الفيضان المنهمر من وسائل الإعلام الحديثة. وليكن تكريمنا وتخليدنا لفنانى مصر ومثقفيها ومفكريها الراحلين خطوات إيجابية متصلة وعميقة فى سبيل تحقيق ما قاموا بإنجازه كل فى مجال تخصصه.

ولا أختم قبل أن أسجل بعض اقتراحاتى فى هذا المجال، وهى تتركز حول اتخاذ كل وسائل التشجيع والحفز لدفع عملية تدوين الأغانى الشعبية المصرية، واقترح منها أن تكون بين المسابقات السنوية للمجلس الأعلى للثقافة: للجنة الموسيقى والأوبرا والباليه - مسابقة للتدوين العلمى الدقيق لمجموعات محددة من الأغانى الشعبية المسجلة صوتيا فى مركز الفنون الشعبية أو على اسطوانات وزارة الثقافة التى سجلها ألكسندرو تبريو فى مسحه للقطر المصرى، واقترح أن توجه إحدى منح «التفرغ» لهذا المجال لتشجيع القادرين على هذا التدوين العلمى على التوفر والتفرغ لإنجازه، فلا يتصور أن نظل فى القرن الواحد والعشرين بلا مجموعات مدونة من الأغانى الشعبية المصرية الموثقة بالتسجيل وبالتدوين الموسيقى الدقيق.

وأقترح كذلك على لجنة الموسيقى والأوبرا والباليه إعادة نشر كتب بهيجة رشيد أو على الأقل الأول أغان شعبية مصرية سنة ١٩٥٨ (والذى صدر فى طبعة أمريكية لدار Oak Publishing فى نيويورك سنة ١٩٦٤) وأغان وألعاب شعبية مصرية للأطفال سنة ١٩٦٧ مع توثيق مقامات الأغانى وكتابة شروح تخفف بعض نواحى قصور التدوين[1]، وذلك بالاستفادة بالتسجيلات الموثقة فى مركز الفنون الشعبية، فهذا الإصدار مطلوب لسد احتياج حقيقى، وفيه كذلك تكريم لمبادرات هذه السيدة الجليلة واعتراف بفضلها وتحديث لإنجازها.

(١) بدأت لجنة الموسيقى والأوبرا والباليه بالمجلس الأعلى للثقافة في تنفيذ هذا المشروع، وهي بصدد إصدار طبعة منقحة التدوين من كتاب بهيجة رشيد أغان شعبية مصرية قبل نهاية ٢٠٠١.

تحية تقدير لرائدة من رواد الحياة الموسيقية

عواطف عبد الكريم(*)



عواطف عبد الكريم

(*) كلمة ألقيت في ندوة تكريم أ. د. عواطف عبد الكريم التي نظمتها لجنة الموسيقى والأوبرا والباليه بالمجلس الأعلى للثقافة في ٤/ ٥/ ٢٠٠٠.

ليس أسعد عند تقدم العمر بالإنسان من أن تتيح له الظروف فرصة نادرة كحفل الليلة - لاستحضار سنوات الصبا والشباب المبكر، ثم النضوج وما بعده، مع زمالة وصداقة وأخوة، تحولت إلى رفقة كفاح في الحياة الموسيقية بين أ. د. عواطف عبد الكريم وبيني! ولتطمئنوا أيها الحضور الكريم فلن أمتع نفسي على حساب وقتكم باستعادة مغاني الصبا وسنوات الشباب المزدهرة، ولكني سأحاول أن أقدم لكم بعض الومضات الكاشفة في مسيرة هذه الشخصية الفذة التي توافدنا اليوم لتكريمها.

جمعتنا سنوات الدراسة الموسيقية في معهد معلمات الموسيقى (كلية التربية الموسيقية بجامعة حلوان الآن)، وكانت هي من جيل أصغر مني بعدة سنوات - جيل واتته فرصة مصيرية للالتحاق بالدراسة الموسيقية المنتظمة بنفس المعهد بدءا من المرحلة الثانوية، في نظام استحدث وقتها لتمتد الدراسات فيه عشر سنوات كاملة ما بين المرحلة الثانوية والعالية - وطوال السنوات التي عشناها معا في هذا المعهد الجليل تفتحت طاقاتنا وازدهرت بين أيدي أساتذة أفاضل أحسنوا التعليم والتوجيه الروحي، وكنا في أمس الحاجة إليه - فقد كانت فترة الأربعينات وما حولها بداية تحول كبير في المناخ الثقافي للمجتمع المصري، الذي كان يهتز مترنحا تحت التأثير الوافد للموسيقى الغربية التي دخلت مصر من منافذ متعددة كالراديو والسينما وعروض الأوبرا وغيرها - وهو تأثير أورث بعض شباب ذلك الجيل شعورا انهزاميا بالنقص إزاء ما تصوروه ركودا في التراث الموسيقي بالمقارنة بالفن الموسيقي الغربي الوافد - وفي غمرة هذه المقارنات الخاطئة، تخلى بعضهم عن تراثهم وأداروا له الظهور، وارتموا في أحضان الموسيقى الغربية في انبهار غير موضوعي، ليلتمسوا فيها الخلاص لأزمتهم الروحية - ومن حسن حظنا أن قيادة معهدنا كانت معقودة - لسنوات طويلة لأستاذة ألمانية مستنيرة راجحة العقل واسعة الأفق هي د. بريجيت شيفر (المتخصصة في علوم الموسيقى وصاحبة رسالة «واحة سيوه وموسيقاها»)، لقد وجهت هذه الأستاذة فكر طالباتها وتكوينهن

الموسيقى بحكمة كبيرة وأنقذتهن من الانبهار الضيق بالموسيقى الغربية، ومن التنكر لتراث موسيقاهن - وكانت لها مقولة لا زالت محفورة في ذهني: «إن كبار عازفيكم مثل صفر علي وأمين المهدي ليسوا أقل تفننا من آرتور روبنشتاين أو فلهلم كمْف، وأم كلثوم ليست أقل فنا من أشهر مغنيات الأوبرا . . . ولكن لكلٍّ موسيقى فلسفتها وجمالياتها الخاصة». وأنا أسوق هذه المقولة لما تركته في تكويننا الفكري من أثر عميق، تجاوزته د. عواطف عبد الكريم في عملها الأكاديمي الشاق، في كل المعاهد الأربعة التي أثرتها بعملها فوجهت طلابها من الباحثين لتناول موضوعات شائكة وجديدة تمس صميم الموسيقى المصرية حين تسعى لتطبيق جديد لعلوم موسيقية غربية على الموسيقى التراثية، وسأكتفي هنا بأن أشير إلى عدد ضئيل فقط - وإن كان عميق الدلالة - من الرسائل العلمية التي أشرفت عليها في كليتها (أو شاركت في الإشراف عليها)، أو في معهد الكونسرفتوار أو في معاهد «الأكاديمية» الأخرى وهي: تطبيق أساليب التحليل الموسيقى الغربي على الموسيقى العربية - تحليل الأدوار العشرة لسيد درويش - تعدد التصويت في الموسيقى العربية - استلهام التراث في أعمال المؤلفين القوميين المصريين - الدوديكا فونيه (وهو النظام الإثنى عشرى الجديد الذي ابتكره أرنولد شونبرج) وإمكانية استخدامها في المقامات العربية في مصر - الهتروفونية Heterophony في موسيقى الآلات العربية التقليدية في مصر - التركيب البنائي للقصيدة عند أبو العلا محمد، وغيرها - فهي سيدة المواقف الصعبة، وإشرافها على رسائل الدراسات العليا يشهد بتوازن روحي وفكري لا يعوقه تعمقها في دراسات فنون النظريات والتأليف الغربية. ولنا عود لما رسخته عواطف عبد الكريم في الحياة الموسيقية من قيم وعلوم متقدمة ومن جدية للبحث وتأصيل للعلم الموسيقى على مستوى أكاديمي رفيع.

تألقت عواطف عبد الكريم أثناء دراستنا بالمعهد ليس كواحدة من أنبغ الطالبات فقط، بل من أجملهن خَلْقا وخُلُقًا وأكثرهن جدية. . وتقاربت

خطواتنا ـ رغم فارق السن ـ فربط بيننا خيط ذهبي ألف بين العقول والأفكار ولا يزال وبعد تخرجها شديد التفوق، سافرت إلى سالزبورج للدراسة العليا في أكاديمية الموتسارتيوم Mozarteum (نسبة لاسم موتسارت) حاملة معها طفلتها الصغيرة، وهناك في مدينة موتسارت كسبت لبلادها نصرا، إذ كانت أول مصرية تقبل للدراسة بهذا المعهد العريق ـ وهنا طفت على السطح وللمرة الأولى، بعض الصفات الإنسانية القيمة فيها، وهي الصبر والشجاعة وقوة التحمل، وهي صفات لازمتها طوال حياتها العملية (والخاصة) وحصنتها لمواجهة ما تفرضه عليها الظروف من تضحيات وأعباء جسام، وتُوج جهدها في دراستها بنجاح مرموق اكتسب لها جائزة تفوق من الحكومة النمساوية . . ! وتعد تلك الصفات الإنسانية التي أشرنا إليها من الملامح الرئيسة لتكوينها النفسي، والتي يعرفها ويقدرها ويحترمها كل من اقترب منها ـ (وهي صفات أصبحت نادرة في أوساط الموسيقى اليوم!).

ومن العسير أن يتابع المرء كل أنشطة د. عواطف عبد الكريم العلمية والفنية، أو أن يرصد آثارها المتغلغلة في نفوس جيلين أو أكثر من المؤلفين الموسيقيين الأكاديميين، ومن السينمائيين أو خريجي معهد النقد الفني، ولكن أثرها الباقي الذي يجب الوقوف عنده والثناء العميق عليه هو دورها في تأصيل دراسات التأليف الموسيقى في مصر ـ فالفارسان اللذان حملا على أكتافهما أكبر العبء في دعم حركة التأليف الموسيقى الجاد هما جمال عبد الرحيم في الكونسرڤتوار وعواطف عبد الكريم في كلية التربية الموسيقية ـ ولولا عملهما وإخلاصهما وعطاؤهما لما قامت للتأليف الموسيقى الجاد في مصر قائمة. فهو الذي أسس قسم التأليف الموسيقى في الكونسرڤتوار، وهي التي أسست قسم النظريات والتأليف الموسيقى بعد ذلك بكلية التربية الموسيقية، التي تولت عمادتها لفترتين. وكان لهما معا دور راسخ في التدريس فكان جمال عبد الرحيم يدرس علوم الهارمونيه والتوزيع الموسيقى وقراءة المدونات والتأليف الموسيقى، وكانت هي تتولى تدريس الكنترابنط والفوجة والتحليل،

وقامت بينهما أواصر مثالية من الاحترام والتعاون والتقدير المتبادل . وعندما اختار الله إلى جواره جمال عبد الرحيم - كان الإنقاذ الحقيقي حينذاك لقسمه للتأليف الموسيقى بالكونسرڤتوار أن تتولى هي رئاسته .

ومن أهم إنجازاتها الأكاديمية أنها ابتكرت طريقة لتطبيق الكنترابنط Counter-point على المقامات العربية ، وكان هو قد استنبط طريقه خاصة لهارمونيات المقامات العربية - ومن نبع خبراتهما وعطائهما نهلت أجيال من المؤلفين الموسيقيين الشبان - الذين اشتهروا اليوم وتأصلت مكانتهم في الحياة الموسيقية - ليس في مصر بل وفي بعض البلدان العربية كذلك . وليس دور عواطف عبد الكريم في اللجان الموسيقية والثقافية ، أو في عضويتها للجنة الموسيقى والأوبرا والباليه ، ثم رئاستها لتلك اللجنة بالمجلس الأعلى للثقافة لدورتين حافلتين - نقول ليس هذا الدور أقل فاعلية وتأثيراً فهي دائما صوت العلم والعقل والتجرد ، وهي التي تتصدى لحماية القيم الجادة في أي مجال تشارك فيه .

ومؤلفاتها وكتاباتها الموسيقية لا تقل قيمة عن جهدها الشخصي في ترشيد الحياة الموسيقية وإثرائها بدراسات وكتب بالغة القيمة تتناول قضايا في صميم الحياة الموسيقية - بل وقضايا «الموسيقى المعاصرة» التي لا تشغل إلا حيزا ضئيلا عادة في بؤرة اهتمام أغلب الموسيقيين - وخلال السنوات العشر التي سعدتُ فيها بتدريس اتجاهات الموسيقى المعاصرة (في الغرب) في الدراسات العليا بالكونسرڤتوار لم يكن هناك من هو أكفأ منها ممتحنا ومناقشا وزميلة فكر واطلاع في هذا المجال الحيوي .

وفي إطار الجمعيات الدولية كان لها دور في أنشطة الجمعية الدولية للتربية الموسيقية وفي انتخابات المجلس الدولي للموسيقى International Music Council المنبثق عن اليونسكو ، لم أجد أي مشقة في إقناع الأعضاء الموسيقيين في الجمعية العمومية سنة ١٩٩٧ بانتخابها «عضوا شرفيا» بذلك المجلس بعد

اطلاعهم على أنشطتها وجهودها البناءة في الحياة الموسيقية المصرية، ولذلك انتخبت بالإجماع - في انتخاب سرى دقيق - عضوا شرفيا بذلك المجلس، وهو تكريم آخر لمصر في شخصها، فالعضوية الشرفية فيه ممتدة مدى الحياة.

وإذا كان لي أن أوجه كلمة عتاب أو نقد لأختي وزميلتي د. عواطف فهي أنها مقلّة في كتاباتها بما لا يتلاءم مع طاقاتها، (ولعلها كانت تستطيع إثراء الموسيقى بمزيد من علمها، لو أن ظروفها أتاحت لها ذلك).

وإذا كنت ياعزيزتي مُقلّة في كتاباتك العلمية - على كل قيمتها وأهميتها - فأنت أكثر إقتارا في إبداعاتك الموسيقية، بما لا يتفق مع البدايات اللامعة التي بدأتها في الستينات بموسيقى «مدينة الأحلام» لمسرح العرائس، والتي كانت مفاجأة سعيدة حقا لنا، ثم استمر عطاؤك الإبداعي من نجاح لنجاح. ورغم هذا العطاء الثرى، فإننا الآن نواجه مشكلة حقيقية في إعداد المواد الموسيقية التي ستسجل للدكتورة عواطف عبد الكريم على إسطوانة «ليزر» لترافق الجزء الثاني من كتاب «التأليف الموسيقى المصري المعاصر» (الذي تصدره وحدة بريزم وإدارة الإعلام الخارجي بالعلاقات الثقافية الخارجية بوزارة الثقافة) - فنحن مضطرون للبحث والتنقيب عن تسجيلات مؤلفاتها للعزف للأطفال ولكورال الأطفال والأوركسترا أو من الموسيقات التصويرية للمسرح - ولكننا لن نيأس، ويحدونا أمل كبير أن نفاجئ أبناءها وتلاميذها وعارفي فضلها - عند صدور الجزء الثاني من هذا الكتاب بأعمال موسيقية لم يسبق تسجيلها[1] ولم تنل ما تستحقه من التقدير، وذلك لأن هذه الفنانة المنطوية المبتعدة عن الأضواء، لم تعط لموسيقاها الجميلة ما هي جديرة به من عناية منها في الجمع والتوثيق والتسجيل. .

وفي عام ١٩٨٦ عندما تقرر سفري للخارج، كنت قد بدأت في العمل في لجنة ترجمة مصطلحات الموسيقى التابعة للمجمع اللغوي، وكان لابد بعد

(١) تحقق هذا فعلا وطبعت بعض مؤلفاتها الموسيقية على اسطوانة ليزر CD صدرت فعلا (يولية ٢٠٠١).

هذه البداية البسيطة أن يتناول هذا العمل شخص يجمع بين رصانة اللغة وعمق المعرفة الموسيقية، وتلفتت حولي وفعلا لم أجد أفضل من أ. د. عواطف عبد الكريم لتتولى هذا العمل الوليد. وأفاضت عليه من وقتها وجهدها إلى أن اكتمل العمل، وصدر أخيرا منذ أيام قلائل: «معجم المصطلحات الموسيقية» وهو معجم أصيل غير منقول (كما هو شأن بعض المعاجم الموسيقية عندنا) وهو إثراء حقيقي للحياة الموسيقية. وخلال أيام قد لا تبلغ الأسابيع - يصدر كتاب لأغاني «الأطفال الكورالية»(١) يضم مجموعة من الأغاني للدكتورة عواطف ومجموعة من الأغاني الكورالية لجمال عبد الرحيم وتصدره أكاديمية الفنون، وقدّم له أ. د. فوزي فهمي رئيس الأكاديمية - ولا شك عندي أنه سيكون إضافة بالغة القيمة لموسيقى الطفل المصري والعربي على السواء.

ورغم هذا كله وكثير غيره من جهود د. عواطف فإنني أكاد أضع كل هذا في كفة - وفي الكفة الأخرى رئاستها لتحرير مجلة آفاق الموسيقى والأوبرا والباليه - وهي التي (تصدر عن المجلس الأعلى للثقافة: لجنة الموسيقى)، تشرف عليها منذ صدور عددها الأول - ذلك العدد الذي كان مفاجأة كبرى للمشتغلين بالموسيقى في مصر، بل والمهتمين بمتابعة تطوراتها في الخارج، فقد أضْفَت على هذه المجلة من توازن مواقفها وعمق فكرها واتساع أفقها ما جعلها من المنشورات المنفردة التي لم تحظ الموسيقى بمثلها باللغة العربية في مصر، ولا في العالم العربي في أي عصر.

وهناك في حياة الدكتورة عواطف عبد الكريم العملية مواقف علمية حاسمة كانت فيها أصلب من الفولاذ في رفض ما تعتقد بضرره على التعليم الموسيقي - كان أولها سنة ١٩٦٣ عام تخرج الدفعة الأولى من طلبة الكونسرفتوار حين ظهرت فكرة تنادي بأن تكون نتائج التخرج وتقديراته على

(١) صدر كتاب أغاني الكورال للأطفال عن أكاديمية الفنون سنة ٢٠٠٠.

أساس مادة التخصص فقط (العزف أو الغناء وحدهما). وكان جليا لنا نحن المصريين الأربعة العائدين من دراساتنا الموسيقية في الخارج والقائمين بالتدريس بالكونسرڤتوار، خطر هذا التصرف على مستقبل المعهد الجديد، فهو بذلك لن يخرّج فنانين مثقفين بل يخرِّج المعهد «خبرات» (أشبه بموسيقات الجيش) بعيدا عن الإطار التعليمي العالي والجامعي. وكان الأربعة المصريون هم: (مع حفظ الألقاب) عواطف عبد الكريم، وأميمة أمين وجمال عبد الرحيم وأنا، وانضمت لنا مؤكدة رأينا بكل حسم أستاذتنا د. بريجيت شيفر الأستاذة بالكونسرڤتوار حينذاك. وحاولنا الإقناع ففشلنا، فكتبنا برأينا للمسئول الإداري عن سير شئون المعهد (أ. أمين حماد) فطلب عقد اجتماع عام لكل القائمين بالتدريس بالمعهد لمناقشة هذا الأمر، وكنا مجرد خمسة في مواجهة جيش لا يقل عن مائة فرد من كل الجنسيات، كانوا جميعا منضمين للطرف الآخر إرضاء لقيادة المعهد (داود وجوليات!)، وشاركت عواطف وأميمة في هذا الموقف الصلب بلا أدنى تردد أو تحسب لما قد يترتب عليه من إضرار بوضعهما كمنتدبتين في المعهد. وانتصر الرأي العلمي، وأُنْقِذ مستقبل الكونسرڤتوار من هذا الخطر وأصبح الآن «جامعيا».

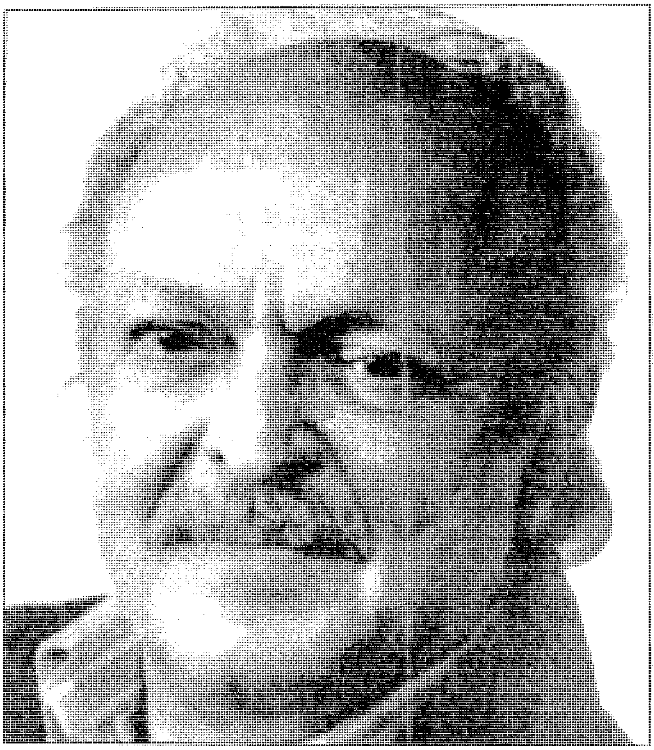
وفي أواخر الثمانينات وأوائل التسعينات حدث في كلية التربية الموسيقية - بعد انتهاء عمادتها - شيء مشابه حين أراد أحد قيادات جامعة حلوان أن يطبق أوتوماتيكيا النظم الجامعية المطبقة بالكليات النظرية ذات الأعداد الضخمة، وبذلك فرغ الدراسة الموسيقية من مضمونها، وذلك في سبيل توفير الميزانية! - فانتقص إلى النصف الحصص المخصصة لتعليم العزف، وطلب مضاعفة أعداد الفصول في دراسات الهارمونيه (النظرية والعملية) والتحليل الموسيقى من ٧٥ إلى ١٥٠ طالبا في الفصل! - بينما هذه الدراسات تعطي عادة لمجموعات صغيرة ما بين ٦ إلى ١٠ طلاب لإتاحة الفرصة الكافية للتوجيه الشخصي من الأستاذ. وكان هذا النظام المطروح وبَالاً على العملية التعليمية لم يتحمله ضميرها العلمي، فأعلنت د. عواطف

اعتراضها القاطع على هذا الهدم ومبرراته، ثم تحملت بصبر وشجاعة ما تسبب فيه موقفها الحاسم المشرف من منغصات، أدت إلى ترك موقعها في كليتها إلى حيث استقبلتها أكاديمية الفنون أستاذة في معهد الكونسرڤتوار بكل الترحيب والتقدير، والأكاديمية تفخر اليوم بوجود هذه الأستاذة الجليلة بين أعضاء هيئة التدريس بها - وقد رأيت من واجبي أن أطلعكم على هذا الجانب المطوى من تاريخ كفاحها العلمي، فهو قدوة لمن يريد أن يقتدي من الشباب - ومفخرة لصاحبته.

مع أصدق التمنيات بالعمر المديد والعطاء المتصل لعواطف عبد الكريم.

يوسف السيسى

بين البداية والنهاية



يوسف السيسي

هناك شخصيات محورية فى مجتمعها ، تتفاعل مع معطياته إيجابيا وتترك فيه آثارا ملموسة يسجلها التاريخ لها . . . ويوسف السيسى من هذا النوع، فهو قد أصبح من الدعائم الرئيسة للحياة الموسيقية الرفيعة فى مصر ، طوال الأربعة عقود الأخيرة من القرن العشرين. وليس فى نيتى أن أتناول هنا السيرة الذاتية للسيسى فهو علم وسيرته ملء السمع ، ولكننى سأحاول هنا أن أسلط الأضواء على بعض المعالم البارزة على طريق حياة يوسف السيسى، وحياة مصر الموسيقية فى نفس الوقت. . . من البداية للنهاية.

كان يبدو لنا فيما مضى أن جيل آبائنا قد سطر صفحات مجيدة لكفاح أبناء القرية المصرية فى صعودهم إلى مراتب مرموقة من الفكر والعلم والمعرفة- ولكن الأجيال التالية من أبناء الطبقة المتوسطة الصغيرة قد سطرت بدورها صفحات مجيدة لا تقل قدرا فى صعودهم لآفاق دولية من العلم والفن، وفى اعتقادى أن كفاحهم كان أشق من جيل أوائل القرن لأن المناخ فى النصف الثانى من القرن العشرين كان مليئا بالتقلبات والأزمات وبالتنافس الشرس فى جو غير مرحب- وفى هذا المناخ استطاع يوسف إبراهيم السيسى، خريج اللغة الإنجليزية فى جامعة القاهرة، أن يجاهد ويكافح لتحقيق حلم كان بعيد المنال على طريق جديدة وعرة، وأثبت قدرته وحقق حلمه بجدارة.

ونتوقف عند إحدى معالم البداية : فى أوائل الستينات حين أعلنت لجنة الموسيقى فى المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب عن بعثات لأوروبا لدراسة الموسيقى للتخصص فى قيادة الأوركسترا -وذلك فى إطار خطة تدعيم أوركسترا القاهرة السيمفونى الحديث النشأة، حين كان يتحسس الطريق ليتخذ مكانة فى المجتمع الجديد- (وسط مقاومة عاتية من بعض من أبرز أعضاء اللجنة) - وكان من بين المتقدمين للبعثات يوسف السيسى ، الذى لفت نظرنا بعزمه وتصميمه وبأفقه الموسيقى الواعد. ووقع عليه الاختيار -بين ما وقع، لدراسة الموسيقى والتخصص فى قيادة الأوركسترا فى أكاديمية ڤيينا

العريقة ـ وسارع الشاب فشد رحاله ـ هو وأسرته الصغيرة إلى ڤيينا، مُوَطِّنًا نفسه على سنوات من الكفاح الشاق والدراسات العويصة ـ أنهاها بعد أربع سنوات بنجاح كبير، وأثبت كفاءته فيها فى الدراسة على يدى القائد والمعلم الشهير هانس سڤاروڤسكى ـ من أكبر أساتذة القيادة فى أوروبا حينذاك، وكان زملاؤه منافسوه فى الدراسة فى ڤيينا من الأسماء اللامعة التى صعدت إلى أعلى مراتب العالمية مثل زوبين مهتا Zubin Mehta.

وبعد عودته لمصر انغمس يوسف السيسى بكل طاقاته فى عمله فى القيادة ـ ورغم هذا فإنه لم يبخل بوقته ولا جهده على العمل فى معهد موسيقى النور والأمل للكفيفات لفترة مبكرة فى حياته، وكان متأثرا فى هذا بأنه عمل إنسانى فى المقام الأول وامتداد لرسالة الموسيقى السامية.

وعندما أظلمت أنوار الأوبرا القديمة وقضت ألسنة اللهب على تاريخ قرن كامل، انكمشت أنشطة الموسيقى كلها إلى أن تم إعداد مسرح الجمهورية ليكون مقرا للعمل الموسيقى وبديلا مؤقتا عن الأوبرا ـ وفى هذه الظروف التعيسة ظل السيسى يجاهد حتى جعل من مسرح الجمهورية وحفلات الأوركسترا والأوبرا فيه مزارا مهما يؤمه المثقفون ومحبو الموسيقى، حتى أصبحت حفلاته جزءا أصيلا من حياتهم ـ هذا على الرغم من المصاعب الإدارية الضخمة، ونقص الموارد وضعف الاهتمام الرسمى، ومع ذلك ظل السيسى قابضا على دفة العمل الموسيقى، ولم يترك ميدان كفاحه إلا أربع سنوات قضاها فى التدريس فى الكويت، واستمر خلالها يشارك بالجهد الأكبر فى تحرير مجلة للموسيقى. كما أنه أصدر كتابه فى التذوق الموسيقى، والذى سد فراغا حقيقيا فى هذا المجال فى المكتبة العربية.

وظل السيسى لنا جميعا الواجهة المصرية المشرفة للموسيقى الرفيعة، وعندما دعى أوركسترا الكونسرڤتوار المصرى فى أولى رحلاته (التى تعددت بعد ذلك) إلى ألمانيا عام ١٩٧٦ لتقدم حفلاتها فى أربع مدن ألمانية كان يوسف

السيسى هو القائد المصرى فى هذه المناسبة. والسيسى هو الذى قاد أوركسترا الكونسرڤتوار فى حفل افتتاح المهرجان الدولى للفنون، احتفالا باليوبيل الفضى لأكاديمية الفنون سنة ١٩٨٤.

غير أن كل هذه الأنشطة -على أهميتها- تظل بالنسبة لمسار السيسى أنشطة جانبية بجانب عمله المتواصل بداية من سنة ١٩٦٥ فى خدمة الموسيقى فى مصر ورفع شأنها- كما كان له دور إنسانى قام به السيسى لحماية الأوركسترا من التشتت، وهو من الفصول المضيئة فى تاريخ كفاحه الموسيقى، يحق لنا أن نحتفى بها فى هذه المناسبة.

ولكن القمة العليا فى مساره هى أولا وأخيرا صدق انتمائه المصرى ووطنيته، فهذا المعنى هو الذى أضاء حياته ووجهه فى كل أعماله: فى وضع برامج حفلاته التى اهتم فيها اهتماما صادقا بالمؤلفات المصرية فى فترة كانت فيها الموسيقى المصرية ومؤلفوها بحاجة إلى رعاية ومساندة حقيقية للقضية، فلا بقاء ولا نمو لأى حركة موسيقية تفتقر إلى التواصل والألفة مع الجمهور، وعندما استقرت سمعته ورسخت أقدامه كقائد موسيقى متمكن، توالت الدعوات إليه من بلدان وعواصم أوروبية وأمريكية وآسيوية، ليقود أوركستراتها- وقد كانت تلك الدعوات رسمية وحقيقية، والظاهرة اللافتة فيها أن نجاحه فى القيادة فى الخارج كانت تتبعه دعوات متكررة لنفس العاصمة ولنفس البلد حتى أنه دُعى ثلاث مرات للقيادة فى كوريا الشمالية وأكثر من مرة للقيادة فى براتسلافا وفى ألمانيا- وفى على ذكر قيادته المتكررة واللامعة فى مهرجان كوريا الشمالية كان السيسى يحرص على أن يصطحب معه الفنانين المصريين فى مجالات العزف والغناء، بل وفرقة الباليه أيضا ولم يخطر بباله أن يستأثر وحده بالمغانم الأدبية والمادية، بل كان شغله الشاغل أن يقدم صورة مضيئة لمصر ولموسيقييها.

وهو الذى فتح ذراعيه بكل الرعاية والترحيب لكل الفنانين المصريين الشبان

سواء فى قيادة الأوركسترا، أو فى العزف أو الغناء واحتضن كل المواهب المصرية بدءا من الإبداع إلى الأداء، وبذلك كسب احترام الجميع، وأكد لنفسه مكانا باقيا فى تاريخ الموسيقى المصرية.

وفى السنوات الأخيرة حين تعثرت ظروف عمله واعترضتها المشاكل من كل جانب فى مصر قرر ـ رغم أنفه ـ أن يحمل عصا القيادة ويسافر للخارج ليمارس فنه بعد كل الخبرة العريضة التى اكتسبها فيه محليا ودوليا، إذ كان قد حقق نجاحاته فى القيادة مع أكبر أوركسترات أوروبا وآسيا مثل أوركسترا لندن السيمفونى والأوركسترا السلوڤاكى وأوركسترا پوزنان والأوركسترا القومى الپولندى وأوركسترا الإذاعة التشيكى وأوركسترات شڤيرين وهاله ـ وأوركسترا بكين وأوركسترا طوكيو وأوركسترا كوريا الشمالية والأوركسترا السيمفونى الكورى وأوركسترا مينسوتا بأمريكا إلخ، هذه السلسلة المشرفة من التمثيل الموسيقى الرفيع المستوى لمصر فى ربوع العالم.

وفى الفترة الأخيرة من عمله فى الخارج ارتفع قدره حيث عهد إليه بتدريس قيادة الأوركسترا فى واحدة من أعرق المدارس الأمريكية. هى جامعة إيستمان الأمريكية، ثم فى مدرسة القيادة بالعاصمة الكورية سيول، وبكلية طوكيو للموسيقى، ثم اختير عضوا للتحكيم فى مسابقة طوكيو العالمية لقادة الأوركسترا المحترفين.

وأتوقف لحظة لأذكر أنه فى أوائل الثمانينات كان مدعوا لقيادة الأوركسترا فى براتسلافا حين داهمته أزمة قلبية اضطرت لجراحة كبيرة فى القلب ـ وكان برنامج حفلاته فى تلك الرحلة يتضمن عملين كبيرين لاثنين من المؤلفين الموسيقيين المصريين... وتغلب على تلك الأزمة بطاقته الهائلة وتفانيه الفريد فى حب عمله، وعاد مسرعا لمنصة القيادة ولحفلاته للأوركسترا والأوبرا فى مصر والخارج.

وفى النهاية عندما وصل للقاهرة مساء ٨ نوفمبر سنة ٢٠٠٠ اتصل بى

تليفونيا و تحدثنا طويلا عن الموسيقى وشئونها فى مصر ورجوته أن نؤجل الحديث إلى أن ينال قسطا من الراحة بعد الرحلة الطويلة، فأكد لى أننا سنتحدث ثانية ونلتقى . . . وهو ما كنت أنتظره بتشوق ، ولكننى بدلا منه سمعت النبأ الحزين . . . وشعرت وقتها أن يوسف السيسى قد ساقه القدر فى هذه الرحلة لكى يلقى برأسه المتعب على كتف أمه مصر، ليجد راحته الأبدية فى ثراها الكريم . . . سلاما إلى روحه وستظل مبادؤه واتجاهاته مُثُلاً تحتذى فى الموسيقى المصرية.

الفصل الرابع

كتابات أخرى

دفاع عن الموسيقى المعاصرة(*)

كل إضافة جديدة إلى المكتبة الموسيقية العربية تحظي من محبي الموسيقى جميعاً بكل ترحيب، ولكن كتاب «التعبير الموسيقى» لمؤلفه الدكتور «ف. ز» قد قوبل بترحيب أكبر، فهو دليل حي على اهتمام أصحاب الدراسات الفلسفية والنفسية بهذا الجانب المهم من حياتنا الروحية. وإنه لما يسجل بالثناء والتقدير لسلسلة «الثقافة السيكولوجية» مبادرتها لتأكيد ذلك المعنى بتخصيص ثاني كتبها للموسيقى، وهو اتجاه يبشر بخير كبير ويجعلنا يطمع منها في اطراد الاهتمام بالمشاكل الفنية والموسيقية بصفة خاصة.

وكتاب الدكتور «ز» ينطق بروح الجدية والإخلاص، وينم عن مقدرة كبيرة على التفكير الدقيق المستقل، وهو عنصر تفتقر إليه معظم الكتب الموسيقية العربية، والكتاب ناجح كل النجاح ليس في حل المشكلات الكبيرة التي يطرحها، ولكن في إثارتها بصورة تبعث على التفكير العميق فيها وتقليب الرأي في أوجهها المختلفة. وهذا هو أحد مقاييس النجاح الحقيقي للكاتب وللكتاب. إن ظهور كاتب مستنير مطلع كالدكتور «ز» في ميدان الموسيقى في مصر، ليعتبر كسبا كبيراً لها، كما يحمله أمانة عظيمة هو جدير بحملها ولا شك.

والكتاب ينقسم إلى قسمين: أحدهما: مخصص للموسيقى الغربية: طبيعتها وعناصرها ومعناها وتطورها - والثاني: خاص بتحليل الموسيقى

(*) مجلة الأدب (الصادرة عن الأمناء) سبتمبر ١٩٥٧.

الشرقية وتحليل عناصرها وأوجه «النقص» فيها، وعرض لمشكلة الموسيقى في مصر، واقتراح لما يراه المؤلف من حلول فعالة لها.

والنصف الأول من الكتاب ينبئ عن نظرة المؤلف الفلسفية، فهو يقدم فيه لطبيعة الموسيقى بعرض تاريخي لمراحل نموها منذ كانت من أدوات السحر أو العقيدة إلى أن أتيح لها حديثًا ذلك الاستقلال الذي جعلها أكثر الفنون استقلالاً عن الطبيعة، مما أكسبها صفة العمومية في تعبيرها، إذ هي بعيدة عن تصوير المعاني، لأنها - كفنٍّ زماني - ترتبط أوثق الارتباط بالذات التي تتلقاها. ولهذا كانت الموسيقى موضع اهتمام الفلاسفة من فيثاغورس قديمًا إلى شوپنهاور حديثًا.

ومع ما للموسيقى من عمومية فهي ترتبط بحياة الإنسان الواقعية، بحيث يتعذر فهم موسيقى أي عصر من العصور دون فهم كاف لحياة المجتمع في ذلك العصر.

وللغة الموسيقى عنده عناصر أساسية هي الإيقاع واللحن والتوافق الصوتي (الهارموني) والقالب (الفورم). وبعد شرح تبسيطي لها ينتقل المؤلف إلى عملية تداول تلك اللغة مبينا أطرافها الثلاثة - والتي تختلف عن التداول الثنائي المباشر - بين الفنان والجمهور - في الفنون الأخرى، على أن دور المستمع للموسيقى ليس سلبيًا، بل هو إيجابي يشترك فيه العقل مع الحساسية.

وفي الفصل الخاص بالمعنى في الموسيقى يرسم المؤلف صورة تخطيطية لأطوار تدرجها منذ كان المعنى الموسيقى مرتبطًا باللذة، إلى أن ارتفع من مجرد الطرب السطحي إلى نوع من المتعة العقلية والعاطفية العميقة، التي تكشف للنفس حقائق جديدة لا يمكن أن تدرك إدراكًا عقليًا. وينتقد الكاتب في هذا المجال الفهم الشاعري الأدبي الشائع، لما فيه من سذاجة وقصور، فليست كل المؤلفات الموسيقية معبرة عن «موضوع» (وهي التي

تعرف بالموسيقى ذات البروجرام، أو الموسيقى الوصفية)، كما أنها ليست دائماً مجردة، بل هناك نوع ثالث لا يندرج تحت أيهما، وبالرغم من قابلية الموسيقى لعديد من التفسيرات، فإن لها معنى ولكن يعلو على التشبيهات المحددة.

ويختبر المؤلف تلك الصلة الوثيقة القديمة بين الموسيقى والشعر، يبين كيف سارت الموسيقى نحو التخلص من اعتمادها القديم على الشعر، فاكتسبت بذلك استقلالاً أثبت أن الأنغام الخالصة وسيلة كافية للتعبير، والأوبرا ليست في نظره استثناء على ذلك، لأن الكلمات فيها ثانوية الأهمية، بينما يعامل الصوت البشري معاملة الآلات (؟). ثم يتتبع الكاتب تطور الموسيقى في نواحيه المختلفة، فيبدأ بتطور قدرتها التعبيرية، موضحًا كيف أحلها الاستقلال عن الشعر مكانة إنسانية عالمية، بعيدة عن التقيد بأي لغة خاصة، وكيف عاون التحرر الاجتماعي الموسيقيين على بلوغ مدى أوسع من التعيير الإنساني العام. وبالرغم من ذلك ظلت بعض الأوضاع الاقتصادية والاستغلالية متحكمة في حرية الفنان في عصرنا هذا، أما أسلوب الموسيقى فقد سار سيراً مطرداً نحو زيادة كفاءتها التعبيرية، من عصر باخ إلى أن فوجئت الموسيقى الأوروبية في مطالع القرن العشرين باتجاه انقلابي جديد، إذ قضي شونبرج فيه على الأساس الدياتوني للسلالم الغربية (الكبيرة والصغيرة) وابتدع نظامًا موسيقيّا جديداً، وتحرر سترافنسكي من قيود القالب الموسيقى(!)، ولكن لحسن الحظ فشلت هذه المحاولات الانقلابية، والدليل على ذلك أن معظم الأسماء اللامعة في الموسيقى الحديثة لفنانين وقفوا موقفًا وسطًا بين الجديد والقديم»(!!).

وسر فشل هذا الاتجاه هو أن هذه الموسيقى لا تخاطب الجزء الأكبر من الجمهور الذي توجه إليه، وما يقوله أنصاره من أن «الأذن» ستألف هذه الموسيقى. إذا اعتادت سماعها، هذا القول مردود عليه بأن الأذن لا يمكن أن تجد في هذه الموسيقى جمالاً بالمعنى المألوف. . . !

ثم ينتقل المؤلف إلى الموسيقى الشرقية وهدفه أن يثبت للقارئ أنه «ليس لدينا موسيقى بالمعنى الصحيح»، وسبيله إلى ذلك عرض الموسيقى الشرقية على عناصر الموسيقى الغربية لتستبين بتلك المقارنة نواحي النقص في الموسيقى الشرقية، وهو يبرر تلك المقارنة بأن الفارق بينهما «ليس إلا فارقًا في الدرجة لا في النوع»! ويستعرض المؤلف عنصر اللحن بالإحالة إلى طرف من لحن شرقي يجري عليه تحليلاته مستخرجًا منها أحكامًا جديدة طريفة ـ فله على الإيقاع ملاحظات، كما أن يبدى آراء حول الموسيقى المصرية الحديثة . . .

وقبل أن يقترح الكاتب الحلول لمشكلة الموسيقى عندنا، يناقش أنصار القومية، فيرد على حجتهم بأن الجمهور المصري، وقد استساغ نوعًا من الموسيقى الغربية هي «الموسيقى الراقصة»، مع بعدها عما ألف في موسيقاه، فلماذا لا يستسيغ الموسيقى الغربية الرفيعة؟ وأما أنصار الموسيقى الشعبية الذين يرون في الرجوع إلى الموسيقى الشعبية ـ حلاً لأزمتنا الحالية، فهؤلاء يبعث المؤلف بتحذير خاص من الاندفاع نحو هذا الفن، الذي يعكس ما مر بشعبنا من ذل واضطهاد، زيَّفا في نظره أهداف الحياة، وغرسا فيه فلسفة تواكلية، زائفة(!) فالدكتور «ز» يخشى على فنان المستقبل من هذا الماضي القاتم، ويذكره بأن ظروفنا ليست كظروف غيرنا من البلاد التي حققت نهضتها الموسيقية باستيحاء فنها الشعبي، وهو وإن كان يؤكد أنه لا يريدنا أن نقطع الصلة بماضينا، فإنه يعتقد أن الطابع القومي الأصيل من شأنه أن ينعكس من تلقاء نفسه في عمل الفنان الصادق. والعلاج في رأي السيد الدكتور المؤلف، يكون بتدعيم الدراسات الجديدة منذ الصغر، على أيدي أساتذة أجانب أكفاء، وهو لا يحل الإعلام، ممثلاً في الإذاعة، من واجب في رفع المستوى الفني والثقافي لمستمعيها.

وبعد، فقد أردت بهذا العرض المسهب، أن أشرك معي القراء جميعًا في

فحص بعض المسائل التي بدا لي أنها تحتاج إلى الفحص والمراجعة. وفي الكتاب عديد من المسائل الجزئية التي تركها المؤلف بغير استيفاء، أذكر منها على سبيل المثال تقسيم الموسيقى إلى «مجردة وذات موضوع»، ثم موضوع صلة الموسيقى بالمجتمع، والمعيار الذي يؤسس عليه طاقة التعبير الموسيقى. وغير ذلك من الأمور، فلعل الكاتب يتناولها بالتفصيل في مجال آخر؟

ولكن أبرز ما لفت النظر هو سير المؤلف في مناقشته للمسائل الكبرى في طريق محفوف بالأحكام العامة العريضة التي يسعى بعد ذلك جاهدا لكي يطوع لها المنطق السليم والحقائق التاريخية. وهذه النزعة نحو التعميم تلازمه - لا في حملته على الموسيقى الشرقية وحدها (وأظنه يقصد هنا موسيقى التراث العربي التقليدي السائد في مصر) - بل وفي عرضه للصلة بين الموسيقى والشعر، وتبلغ تلك النزعة ذروتها في حديثه المتحيز ضد الموسيقى الغربية المحدثة (Modern Music)، وهي التي أبت أن تندرج تحت تخطيطه (التعسفي) العام لتطور أسلوب الموسيقى وقدراتها التعبيرية، ومناقشته لأنصار اتجاهات الموسيقى المعاصرة الغربية، بعيدة عن النظرة العلمية الموضوعية، التي تؤمن بأن الكلمة الأخيرة في أي موضوع أو أي فن لم تقل بعد! وبمثل هذا الاندفاع أقدم المؤلف على أحكام عامة سريعة مجحفة في حديثه عن الموسيقى الشعبية المصرية، وهي أحكام تمس حياتنا الوجدانية في الصميم، لذلك سأترك جانبا كل المسائل الفرعية (وما أكثرها) لكي أركز حديثي حول هذين الحكمين العامين على الموسيقى الغربية المحدثة، وعلى الموسيقى الشعبية المصرية.

يقول الدكتور «ز» (ص ٥٣): «غير أن تاريخ الموسيقى فوجيء في أواخر القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين بحركة موسيقية تكاد ترمي إلى اقتلاع الماضي من جذوره، وإلى استحداث انقلابات في الأسلوب الموسيقي تكاد تنكر التطورات الماضية». . . «فعند شونبرج يقضي تمامًا على

السلم الغربي، بفرعيه الكبير والصغير، وتبع ذلك تغيير أساسي في توافق الأصوات (الهارمونية Harmony) أصبح به التوافق بين أصوات منفردة أو مجموعات من الأصوات ينتمي كل منها إلى سلم مختلف (يشير المؤلف إلى ازدواجية المقامات Bitonality، وربما إلى تعدد المقامات Polytonality في الموسيقى المعاصرة)، وحدثت تغييرات موازية في صورة الموسيقى على يد سترافنسكي» . . إلخ.

ثم يؤكد لنا الكاتب «فشل» كل هذه المحاولات الانقلابية ودليله على ذلك أن الأسماء التي تتألق اليوم في عالم الموسيقى الغربية المعاصرة هي أسماء فنانين استطاعوا أن يستفيدوا من الكشوف الانقلابية استفادة مستنيرة دون الاندفاع في التيار التجديدي» . . !! ومن هؤلاء يعدد المؤلف: سيبليوس وريتشارد شتراوس ورحمانينوف (وكلهم رومانسيون متأخرون حسب التصنيف الحقيقي لفكرهم ولغتهم الموسيقية) وخاشاتوريان وشوستاكوفتش وبروكوفييف ص ٥٧ .[1].

وقبل أن أخوض في تفاصيل هذا الموضوع أريد أن أوضح أن تاريخ الموسيقى والفنون لا يعرف الطفرة، ولم يكن أبدا وليد الصدفة أو المفاجأة في يوم من الأيام أو عصر من العصور. وأن كل ما استحدث من مذاهب جديدة وتطورات موسيقية معاصرة كانت له إرهاصات وتمهيدات ومقدمات واضحة، يمكن استقراؤها من تاريخ الموسيقى كله. وإن التخلص التدريجي من قيود السلّمين الكبير والصغير من جانب، وتقبل التنافر Dissonance الذي أثرى الموسيقى الحديثة من جانب آخر، إنما جاءا نتيجة طبيعية ومنطقية لبوادر

---

(١) الآن ونحن على مشارف القرن الواحد والعشرين أصبح هؤلاء المؤلفون متخلفين في نظر تاريخ الموسيقى عن ركب الحداثة الذي قاده سترافنسكي وبارتوك بأعمال جليلة أصبحت بين كلاسيكيات هذا الفن، ثم أضاف إليه ميسيان Messiaen وألبان بيرج وأنطون فون ڤيبرن وبوليز وشتوكهاوزن وشافيز وجينا ستيرا وغيرهم إلى أن جاءت ثورة الموسيقات الإلكترونية والمصنوعة Concrete والعفوية والمينيمالية . . . إلخ.

لحنية وهارمونية ظهرت منذ أوائل القرن التاسع عشر، وبدأت تتبلور في سلسلة متصلة، أضاف إليها كل من ليست وڤاجنر وموسورسكي وبورودين، ثم ديبوسي وراڤيل، وأضاف كل منهم لبنة إلى هذا البناء - الذي استطاع بفضلهم أن يتنفس هواء جديداً، حتى انتهي الأمر أخيراً إلى ابتداع أسس لحنية وإيقاعية وهارمونية وإبداعية أرحب وأوسع من الأساس السلمي الدياتوني، الذي استنفد كل إمكاناته. وقد كان لذلك كله أثره الفعال في خروج موسيقى هذا القرن عن دائرة الهارمونية التقليدية الموروثة عن القرن الثامن عشر.

والأسماء التي أوردها مؤلف الكتاب هي لموسيقيين من مؤلفي الرومانسية المتأخرة (Late Romanticism) كما أشرنا، أو من اتباع مذهب الكلاسيكية الحديثة Neo Classicism، مثل بروكفييف ومثل ستراڤنسكي نفسه، طوال الربع الثاني من هذا القرن، وغيره وغيره. وغاب عن المؤلف أن الموسيقى الغربية الحديثة هي رد فعل طبيعي عنيف ضد العاطفية المسرفة التي فاض بها القرن التاسع عشر، بل هي تقوم على اتجاه تجريدي مضاد ومناهض لتلك الرومانسية بالذات. وأن ستراڤنسكي وبارتوك وهندمت وميلو Milhaud وڤون وليامز Vaughan Williams وجوستاڤ هولست، وشوستاكوڤتش وغيرهم - من الأسماء المتألقة اليوم - هم جميعا قد ساهموا في تلك التجديدات «الانقلابية» كما يسميها، أو أخذوا منها بنصيب وافر وواضح لا يحتمل التأويل!.

والحكم بفشل تجديدات الموسيقى الغربية في القرن العشرين حكم سريع يفتقر إلى كثير من الإثبات لأنه حكم «ذاتي» صرف، وتفسير هذا «الفشل» المتصور يجرنا إلى مشكلة كبرى هي مشكلة «الجمال» في الموسيقى، ففي نفس المقام يقول الكاتب: «إن الدعوى بأن الآذان اعتادت هذه الموسيقى وسوف تحسن فهمها وتذوقها - تلك الدعوى باطلة، إذ أن الآذان مهما ألفت سماع

الموسيقى المبنية على النظم الثورية الخالصة فلن تجد فيها «جمالا» بالمعنى المألوف (؟؟). «إن التحليل العقلي يكشف في هذه الموسيقى تجارب صوتية جديدة، ولكن عنصر التمتع الجمالي مفقود فيها (وما هي معايير التمتع الجمالي عند المؤلف؟ وهذا هو مالم يتطرق إليه!). . وادعاء أشخاص معينين أنهم يجدون لذة فنية في الاستماع إلى هذه الموسيقى إنما هو من قبيل الحذلقة فحسب. . . إلخ (هل رأيتم أحكاما تعميمية ذاتية تفتقر للروح العلمية مثل هذه الأحكام، التي تلغي كل «جمال» موسيقى لا يفهمه المؤلف أو لا يتذوقه؟؟).

«وما هو الجمال بالمعنى المألوف»؟ ألم تتغير مقاييس الجمال في الموسيقى الأوروبية تغييرات عنيفة خلال القرون العشرة الأخيرة؟ ألم تتغير معايير الاتفاق والتنافر ذاتها تغييرا سار في شبه دائرة: ألم يكن المثل الأعلى للاتفاق Consonance في «الأورجانوم» في القرن الحادي عشر هو الخامسات (والخامسات المتوازية)، وهي التي أصبحت في نظر الهارمونية «الكلاسيكية» تنافرا قبيحا ينبغي تجنبه؟ ألم يتغير مفهوم الجمال في الموسيقى الأوروبية عندما عادت في القرن السابع عشر إلى الغناء الإلقائي اليوناني القديم، لكي تتخلص به من التعقيد البوليفوني المتشابك بشكل مهوّل، وهو الذي غرقت فيه الموسيقى الدينية حينذاك؟ ومنذ ذلك الوقت حل الأسلوب «الهوموفوني» (المعتمد على لحن واحد واضح تصحبه تآلفات هارمونية)، ألم يحل هذا الأسلوب محل الكتابة البوليفونية الشديدة التشابك، والتي تقوم على تداخل مجموعة كبيرة من الألحان تسمع في وقت واحد؟

أليس كل تجديد في الفن الموسيقى بعدا عن المألوف؟ فلنعد بالذاكرة قليلا إلى استقبال جماهير أوروبا لموسيقى بتهوفن في بداياته: ألم يقل عنه أحد كبار النقاد «إنه أصبح جديراً بمستشفى المجانين؟».

إن تاريخ تطور الموسيقى والفنون جميعا هو تطور بمفهوم «الجمال»

ومقاييسه التي تتشكل حسب ذوق كل عصر واحتياجاته النفسية والفنية وتركيبته الاجتماعية! فلماذا إذًا نجزع من هذه اللغة الموسيقية المعاصرة الخشنة ونرفضها ونشجبها، لمجرد أننا لم نتعود عليها؟ وكل تجديد سابق كان وقعه على معاصريه بمثل هذه الغرابة في أول الأمر، ويدلنا مسار الموسيقى الغربية على أنها قد كانت دائما وأبدا صراعا بين الاتفاق والتنافر، وظلت الغلبة والهيمنة «للاتفاق» في القرن الثامن عشر، ثم تعادل العنصران تدريجيا إلى أن غلب «التنافر» أخيرا في هذا القرن: بل إن الناظر لموسيقى شونبرج وسترافنسكي وبارتوك ـ داخل الإطار الاجتماعي والنفسي لقرننا هذا، ليجد فيها تعبيرا صادقا وأمينا عن العصر ـ بما يبدو فيها من خشونة وحدة ـ وعن حقيقة الحياة الروحية لهذا القرن القلق المتشائم.

وبعد، فإن المؤلف (ز) قد توخى في مواضع كثيرة ألا ينزلق في أحكام ذوقية لا تستند إلى منطق هادئ، ولكنه رغم هذا قد اختتم القسم الأول من كتابه بحكم حادَ كثيرا عن تلك السياسة التي حاول أن يأخذ نفسه بها، ولا أدري ما هي المؤلفات التي دفعته إلى هذا الهجوم العنيف على الموسيقى المعاصرة؟ ولكن يبدو لي أن ارتياد آفاق صوتية جديدة ـ يعد في حد ذاته ـ تجربة نفسية وفكرية جديرة بالممارسة لمن استطاع أن يتذوق الأعمال الكبرى للأسلاف العظام. وإن عملية الاستماع إلى الموسيقى الرفيعة لم تكن أبدا مجرد تمتع جمالي وجداني، خال من العنصر العقلي (كما أورد الكاتب في أكثر من موضع). وإذا كان لي أن أستعير تعبيرا محبوبا لدى الدكتور «ز» فأود أن أقول له «إن الاختلاف بين فن الربع الأخير والنصف الأول من القرن العشرين، وبين ما سبقهما ليس إلا اختلافا في الدرجة لا في النوع»، فهو اختلاف في درجة الامتزاج بين العنصر العقلي وبين العنصر الجمالي، وعلى هذا الأساس يمكننا أن نتقدم نحو هذه الموسيقى الحديثة المعاصرة، بمزيد من التواضع والرغبة الصادقة في محاولة الفهم والتقدير، وعلينا أن نقدر

ما لعنصر الجدَّة من تأثير في تجسيم غرابة الموسيقى، التي تعكس صورة الحياة الإنسانية خلال ثلاثة أرباع قرن من الزمان.

وإن أخشى ما أخشاه أن يؤدي تطبيق المبدأ (الذي أقام عليه المؤلف حكمه ضد هذه الموسيقى غير المألوفة. .) إلى هدم دعوتنا لتفهم وتذوق الموسيقى الغربية في مصر من أساسها، فالموسيقى الغربية يختلف «الجمال» فيها عما ألفه الشعب المصري وتعوده، ألا يكون من العسف إذاً أن نطالبه بالمثابرة على التركيز العقلي المؤدي إلى التذوق الكامل للموسيقى الغربية، بعد ما ذهب إليه المؤلف من أحكام جعلت «التمتع الجمالي» والتحليل العقلي (أي الاستماع الذكي الواعي) ضدين لا يتقابلان؟!

أراني قد أطلت قبل أن أبلغ القسم الثاني من الكتاب، ولذلك أرجئ الحديث عنه إلى مجال آخر إن شاء الله:

دفاع عن الموسيقى الشرقية(*)

تناولنا في المقال السابق عرضا للقسم الأول من كتاب الدكتور «ف . ز»، وناقشنا فيه حكمه على الموسيقى الغربية المحدثة وتساءلنا عن حقيقة المبدأ الذي أقام عليه هذا الحكم. ونحن هنا نريد لنعرض للقسم الثاني من الكتاب وهو حافل بالآراء الطريفة على التفكير، وهو يدل كسابقه على روح البحث الواضحة عند المؤلف، وهي التي يرجى منها خير كثير لموضوعه، مهما تكن نوع النتائج التي وصل إليها ومهما اختلفنا معه في طبيعة هذه الأحكام والنتائج .

والقسم الثاني قوامه مقارنة بين الموسيقى الشرقية والغربية يعرض فيه المؤلف الموسيقى الشرقية على عناصر اللغة الموسيقية العربية واحد واحدا منتهيا من ذلك العرض، وهذه المقارنة إلى أن «ليس لدينا موسيقى بالمعنى الصحيح» على أنه لا يجرنا إلى هذه المقارنة دون أن يبدأ باختبار المبدأ ـ مبدأ المقارنة ـ في ذاته، وهو يبرره لنا على أنه مبدأ سليم صحيح، إذ أن ما بين الموسيقتين ليس إلا اختلافا في الدرجة لا في النوع! ومن خلال هذه المقارنة يستخلص ملاحظات قيمة على اللحن والإيقاع ـ وهما عنصرا الموسيقى الشرقية التي لا تعرف التوافق الصوتي، والتي ينفي عنها المؤلف اعترافها بعنصر القالب (الفورم) .

ويعتبر المؤلف تعدد المقامات الشرقية عيبا ويرى فيه نقصا يجب تلافيه لأن

(*) مجلة الأدب . نوفمبر ١٩٥٧ .

العبرة عنده بالاختصار لا بالتعدد. ثم أنه يفسر «بساطة» الألحان الشرقية وضيق نطاقها بما لاحظه على ذلك اللحن القصير الذي اتخذه مادة لتحليلاته ـ فهو قد وجد أن أبعاده الصوتية تسير في تلاصق ـ أي أنها تتبع ترتيبها السلمي الأبجدي في تسلسل صاعد أو هابط. وهو يرجع أن مثل هذا التلاصق يحول دون اكتشاف علاقات صوتية. كتلك التي يقوم عليها التوافق (الهارموني) الغربي، وهذا في نظره هو السر في انعدام ذلك العنصر المهم من الموسيقى الشرقية، وإلى جانب التلاصق يرى أن التماثل ـ الذي يجعل شقي اللحن متطابقين مطابقة تامة ـ من الأسباب التي تبعد اللحن عن الابتكار والتجدد. وحتى تعدد المقامات الشرقية الذي يعتبر من أسباب الثراء في موسيقانا ـ يراه المؤلف نقصا يجب تلافيه، فهو يقول في ص٦٧ إننا إذا تأملنا صوت عربة صدئة لوجدناه يتضمن آلاف السلالم![1].

أما الإيقاع فللمؤلف فيه رأي يحتاج إلى كثير من التدعيم والتفسير مؤداه أن الإيقاع في الموسيقى الشرقية صريح ظاهر لا ينسجم داخل سياق اللحن، بينما هو في الموسيقى الغربية متضمن خفي غير واضح وهو لهذا في نظره أجمل وأفضل..

ولست هنا بسبيل مناقشة الطريقة التي يتبعها الكاتب في الوصول إلى أحكامه، ولا أريد أن أناقش تلك النتائج مناقشة مفصلة ولكني أكتفي بأن أقف قليلا عند ظاهرة عميقة كامنة وراء كل ما صدر عن المؤلف من آراء في هذا القسم من كتابه: فآراؤه عن المقارنة بين الموسيقتين وأحكامه على كل عناصر الموسيقى الشرقية ـ من لحنية وإيقاعية وتركيبية ـ كل هذه الأحكام تدل على تجاهله التام لما بين الحضارتين من اختلافات جوهرية كبرى ميدانها الأول هو التعبير الفني. والموسيقى الشرقية ليست إلا وجها واحدا من أوجه التعبير

---

(١) من المعروف علميا أن الصوت الموسيقى Sound يختلف عن غيره من الأصوات غير الموسيقية Noise بانتظام ذبذباته، ولا أعتقد أن أصوات العربات الصدئة تخرج من هذه القاعدة فتصدر أصواتا منتظمة الذبذبات يمكن أن تتكون منها آلاف السلالم!

الفني للحضارة الشرقية الإسلامية التي اتخذت فنونها كلها اتجاها خاصا يتفق مع الإطار الديني والاجتماعي والفلسفي والنفسي لهذه الشعوب، وكل دراسة نقدية أو تحليلية لأي فن من فنون هذه الحضارة يجب أن تضع تلك الاختلافات - بينها وبين غيرها من الحضارات - في المكان الأول، وبذلك تزول نهائيا ضرورة إجراء المقارنات الخاطئة بين أسلوب موسيقى وأسلوب آخر، وينتفي التناقض والتعارض الذي يحير الكثيرين منا اليوم.

فإذا اقتنعنا بأن الأساس لهذه المقارنات أساس خاطيء اجتماعيا استطعنا أن نخرج من ذلك برأي خاص في النتائج والآراء التي ترتبت على هذا المبدأ، وعرفنا أن المشكلة ليست مشكلة نقص معين يقصر بالموسيقى الشرقية عن الغربية، بل هي مشكلة قصور هذه الموسيقى الشرقية عن أن تفى بالحاجات النفسية لهذا الجيل من الشرقيين المصريين، وبذلك نجد أننا بهذه المقارنات التي خرجنا منها بانتفاء الموسيقى الشرقية! - قد بترنا المشكلة قبل أن نحاول النظر في حقيقتها.

بقيت لي هنا كلمة صغيرة في هذا المجال لم أستطع أن أكتمها بالرغم من كل النيات الطيبة. فقد أدهشتني مناقشات المؤلف لمن يسميهم أنصار القومية وأنصار الشعبية. وأنصار القومية هم الذين يظنون أن الموسيقى الغربية بعيدة عن الروح الشرقية، ولا يمكن للآذان أن تستسيغها والمؤلف يرد على هؤلاء بأن جمهورنا قد استساغ نوعا آخر من الموسيقى - هي الموسيقى الغربية الراقصة - مع بعدها عن الطابع القومي الشرقي، وهذا عنده يثبت أن مشكلة الطابع لا يمكن أن تكون حقيقية، وأن الجمهور الذي استساغ نوعا غريبا عليه يستطيع أن يستسيغ النوع الآخر؟.

وهذه الحجة كذلك تتجاهل نقطة التقارب بين الموسيقى الشرقية الدارجة (غير الكلاسيكية) والموسيقى الغربية الراقصة، فكلتاهما موسيقى سطحية تقوم أساسا على فن سهل مطرب، وإيقاع مجلجل رتيب، وليس للهارموني

في الموسيقى الراقصة إلا قيمة ثانوية لخلوه من أي تعبير، وكلتاهما تجعل موقف المستمع موقفا سلبيا لا يتعدى نطاق اللذة الحسية المحضة[1] ويمكن توضيح هذا المعنى بأن موسيقى الأطفال في كثير من البلاد تتشابه في جوها وروحها، ولذلك يستطيع الأطفال أن يستسيغوها لقربها من لغتهم الموسيقية الطبيعية.

وأما رد الدكتور «ز» على أنصار الشعبية فهو الذي يعد بحق من أكبر المآخذ على كتابه، وعلى أسلوب تفكيره. فهو ينصحنا بأن نكون حذرين أشد الحذر في تقبل المادة التي تقدمها الألحان الشعبية المصرية (ص ٩٧) فإن فننا الشعبي لا يعكس إلا الظلم والاضطهاد والاستعباد ويزخر بمعاني التواكل والتشاؤم . . . إلخ.

وهل لي أن أسأل السيد المؤلف: كيف استطاع أن يعمم مثل هذه الأحكام الكبرى على مادة مبعثرة في أنحاء القطر من صعيده إلى دلتاه ومن سواحله إلى واحاته؟ هل بنى نظراته على استقرائه الخاص لتاريخ الشعب المصري؟ أليس من حق قرائه عليه أن يناقشوه في صحة هذا الاستقراء والفهم للتاريخ المصري، والذي يبدو أنه متأثر بالأزمة الواضحة التي نعانيها اليوم في ثقتنا بذاتنا؟ وإذا تركنا العاطفة والشعور، وحكّمنا العقل فبماذا يفسر لنا المؤلف نظرته إلينا بأننا كنا وحدنا دون شعوب الأرض في معاناة الظلم والاستعباد، حين يقول في (ص ٩٧) «إن ظروف بلادنا قد تكون مختلفة عن غيرها من البلدان التي استطاعت أن تحقق نهضة موسيقية باستيحاء ألحانها الشعبية . . . أليس تاريخ الإنسانية كله سلسلة من الكفاح للتخلص من ألوان الاستعباد الاقتصادي والسياسي والاجتماعي والفكري؟ وهل كانت حياة الشعب الروسي إلا سلسلة محكمة الحلقات من الظلم والإقطاع والرق والاستعباد، ومع ذلك نبت في هذه البيداء الموحشة فن شعبي حي مزدهر، كان مصدر

(١) إن الموسيقى الراقصة ليست موسيقى غربية خالصة، بل هي خليط من الإفريقية والزنجية والإسبانية، وهي تختلف عن الموسيقى الغربية الرفيعة في لغتها وأسلوبها وآلاتها ومستواها.

الإلهام الأكبر لفن قومي رفيع؟ والموسيقى الإسبانية الأندلسية أليست في جوهرها انعكاسا لأثر العرب المحتلين في الشعب الإسباني الذي عفا على كثير من آثارهم المادية، ولكنه لم يتنصل من تاريخه ولا من العوامل الروحية المشكّلَة له، فأقبل عليه في فنونه واستوحى هذه الفنون الشعبية في فنه القومي الراقي؟

ثم كيف تنعكس آثار البيئة في فن الفنان المصري المستقبلي من تلقاء ذاتها؟ (انظر ص ٩٧ أيضا)، وكيف يمكن أن يحدث هذا إذا تقبل الفنان تلك المادة الشعبية المشكوك فيها بمثل هذا الحذر والإنكار؟

إن دعوة كهذه كفيلة بأن تقضي على البقية الباقية من ثقتنا في أنفسنا، في فترة من أدق فترات حياة هذا الشعب، هو فيها أحوج ما يكون إلى الدعائم التي يؤسس عليها حياة روحية ونفسية سليمة، وإذا كان موقفنا إزاء فننا الشعبي قد تبلور في أحكام بمثل هذا التحدد والوضوح، حتى قبل أن تمتد يد لجمعه وتسجيله ودراسته، فما حاجتنا إذن لهذه الأموال والجهود التي تسخرها الدولة لهذا العمل؟ وإني لأهيب بالكاتب أن يتريث قبل أن يذيع مثل هذه الأحكام السريعة، فإننا اليوم أبعد ما نكون عن الإلمام الكامل بمقومات الفن الشعبي المصري وبخصائصه المميزة.

وبالرغم من اختلافي الشديد مع الكاتب فيما تناوله في هذا القسم من كتابه، فإني أوافقه على الأساس الذي يقترحه لخلق نهضة موسيقية واعية مرسومة، ولكني أريد قبل الفراغ من هذا النقد أن أعبر عن معنى تركز في ذهني بعد أن فرغت من قراءة الكتاب، فالمؤلف يمتاز عن غيره من سائر الكتاب المعاصرين المهتمين بالموسيقى بجمعه بين الدراسات الفلسفية والنفسية - إلى جانب الهواية الموسيقية المخلصة - فهو بذلك مرجو للعناية بالجوانب النفسية والفلسفية من مشكلة الموسيقى عندنا بصفة خاصة، ومع ذلك فهو لم يقف مطلقا عند العوامل النفسية والاجتماعية لعزوف الشرقيين جميعا - ونحن

منهم - عن استعمال الهارموني في موسيقاهم، وهي مشكلة طالما حيرتني ووددت لو أن جماعة من الدارسين الاجتماعيين والنفسيين والفنيين تضافرت على بحثها وتفسيرها تفسيرا معقولا. وهو كذلك لم يتعرض للعوامل العميقة التي قصرت إنتاجنا في مصر - أو كادت - على الموسيقى الغنائية وحدها، وهو لم يحاول تشخيص الداء الذي يكمن وراء سطحية نظرتنا المعاصرة إلى الموسيقى وتقبلنا الحسي القاصر لها، كما لم نجد عنده تفسيرا نفسيا أو اجتماعيا لانتشار نوع معين من الأغاني العاطفية الحزينة التافهة (اللهم إلا ذلك التفسير المتداول الدارج الذي يعزو كل خواصنا النفسية إلى الظلم والاستعمار، كما لو كانت هذه وقفا على شعبنا وحده، ولم تذق الإنسانية منها ألوانا شتى في كل مراحلها).

فإذا كان السيد الدكتور «ز» لايتصدى لبحث مثل هذه المشاكل النفسية والاجتماعية التي تمس طبيعة اتجاهه، وتعتبر من أهم أهداف الدراسة السيكولوجية، فعند من نلتمس لها التشخيص والعلاج؟ فهل يتناولها الكتّاب، أو يهتم بها الدارسون للنفس اهتماما خاصا في فرصة قريبة، فيقدمون لنا دعامة أساسية من الفهم الصحيح تهدينا في مستقبل حياتنا الفنية؟

تاريخ الموسيقى العربية[1]

نشطت حركة التأليف والترجمة في مصر في السنوات الأخيرة نشاطا ملحوظا أضاف إلى المكتبة العربية إضافات قيمة، إلا أن أهداف ذلك النشاط الثقافي ليست مصممة أو موجهة، بحيث تفى باحتياجات بلد ناهض متطلع في مثل هذا الدور من تاريخه.

فهناك اتجاه قوي في حياتنا اليوم نحو تقديس العلم التجريبي والإيمان المطلق بقيادة المادة لحياة الإنسان، ومثل هذه النظرة لها خطورتها - فللعلم ولا شك أهميته الكبرى في الارتقاء بمستوى الحياة الإنسانية، ولكن الجماعات - كالأفراد - لا تستطيع أن تحيا على المادة وحدها، ولا بد من العناية بالجانب المعنوي من حياتها حتى تتهيأ لها منه القوة الدافعة والنشاط الموجه، ونحن في هذا الدور الذي نتقدم فيه نحو نهضة صناعية أحوج إلى مزيد من الدراسات الإنسانية والاجتماعية والفنية لكي لا نفقد التوازن؛ وتضطرب أمامنا الأهداف والمثل.

وإذا كانت الفنون عموما في مصر تفتقر إلى كثير من التوجيه والاهتمام، فالموسيقى من أشد هذه الفنون احتياجا إلى توجيه رشيد لا في ميادين التعليم والإنتاج الموسيقى فحسب، بل في ميادين الثقافة الموسيقية بمعناها الواسع، والمكتبة العربية تعاني فقراً شديداً في الكتب الموسيقية التي هي من أهم وسائل نشر الوعي الفني ورفع المستوى الثقافي والفني لجمهرة المستمعين من المصريين.

---

(١) مجلة الأدب أبريل ١٩٥٧.

وفي مثل هذه الظروف يكون ظهور ثلاثة كتب موسيقية باللغة العربية في الأشهر الأخيرة حدثا له أهميته في حياتنا الفنية وبشير خير نرجو أن تعقبه خطوات أخرى متتابعة. والكتب الثلاثة مختلفة في موضوعاتها، فهي بين دراسة تاريخية وثقافة موسيقية عامة، ودراسة مقارنة للموسيقتين الشرقية والغربية.

فالأول: كتاب «تاريخ الموسيقى العربية» لمؤلفه المستشرق الكبير هنرى فارمر، قام بترجمته إلى العربية الدكتور ح. ن. وراجعه الدكتور عبد العزيز الأهواني.

والثاني: كتاب «الثقافة الموسيقية» لمؤلفه السيد ص. ع. وهذان الكتابان هما كل حظ الموسيقى من الدفعة الأولى من مشروع الألف كتاب.

أما الثالث فهو كتاب «التعبير الموسيقى» للدكتور «ف. ز» وهو الكتاب الثاني من مجموعة الثقافة السيكولوجية. وتلك الكتب تمثل اتجاهات تفكيرنا الفني المعاصر تمثيلا طيبا وتعطي صورة واضحة عن المشاكل الموسيقية التي تشغل الأذهان، وسأكتفي اليوم بالحديث عن الكتاب الأول من بينها تاركة الحديث عن الكتابين الآخرين إلى فرصة قادمة إن شاء الله.

تاريخ الموسيقى العربية:

تاريخ موسيقانا العربية جزء حى من تاريخنا الاجتماعي حين يكتب كتابة صحيحة، وهو لذلك يتطلب منا كثيرا من الاهتمام اليوم ونحن نتعرض لتيارات فنية مختلفة التأثير من الحضارة الشرقية والغربية، فلكل منهما أسلوبها الخاص في التعبير الموسيقى، ونحن بين هذه وتلك نتلمس السبيل الصحيح، ولن تتضح أمامنا السبل والمعالم إلا بالتعمق في دراستهما والتغلغل إلى جوهر كل منهما.

ومن هنا كان ترحيب الكثيرين من خاصة المثقفين بترجمة كتاب في تاريخ الموسيقى العربية إلى اللغة العربية، فهو من أمهات الكتب في هذا الميدان ومؤلفه مستشرق اسكتلندي وقف حياته على تعمق الموسيقى العربية وله

مؤلفات قيمة في تاريخها وآلاتها ومراجعها وأثرها على الموسيقى الغربية إبان ازدهارها . والكتاب يمتاز بما تمتاز به غالبية دراسات المستشرقين من تناول علمي دقيق ، كما أنه بعيد عن الأخطاء التي يتورط فيها بعضهم أحيانا عن تحيز أو سوء فهم .

والمؤلف يتناول فيه تطور الموسيقى العربية خلال عصور التاريخ الإسلامي ، وفي البلاد الإسلامية المختلفة حتى القرن الثالث عشر - وهو يلتزم في دراسته تلك نهجا ثابتا ، إذ يقدم لدراسة كل عصر بفصل عام يتناول فيه تيار الأحداث السياسية والاجتماعية التي شكلت حياة ذلك العصر مبينا موقف الخلفاء من الفنون والموسيقى ، ثم ينتقل من ذلك إلى الدراسة المفصلة لتطور الموسيقى فيتحدث عن نظرياتها وآلاتها ومصطلحاتها ، ويعرض للكتابات العلمية والتاريخية التي أنتجها ذلك العصر - ثم ينتهي من ذلك إلى الترجمة لأعلام الموسيقيين من مغنين وعازفين وعلماء نظريين . وهو يلتزم خطته تلك التزاما دقيقا في العصور المختلفة ، هادفا بذلك إلى تفسير التطورات الفنية على ضوء الأحداث السياسية والاجتماعية ، وإلى الربط بين الموسيقى وبين تيار الحياة الإسلامية .

وواضح من هذا التناول أن ما يعرض له المؤلف من الجوانب الاجتماعية أو الأدبية في حياة المجتمع الإسلامي ليس مقصودا لذاته ، بل هو مجرد إطار يعين على إبراز صورة حية كاملة للموسيقى العربية .

والكتاب بوضعه هذا يهم الخاصة من ذوى الثقافة الفنية ، فهم وحدهم الذين تعنيهم تفاصيل الإيقاعات والمقامات العربية وتطور الآلات والمصطلحات الموسيقية . . إلخ . وترجمة هذه المادة الموسيقية تتطلب خبرة كاملة بالموسيقى علما على الأقل إن لم يكن علما وعملا .

وقد تقدم الدكتور المترجم إلى ترجمة الكتاب متمثلا إياه في غير صورته الحقيقية إذ قال في المقدمة :

«وواضح أن الكتاب عظيم الخطر في الميدان الموسيقى العربي، ذلك الميدان البكر الذي لا تحتوي مكتبتنا على كثير من الكتب التي تعالجه، ولكنه إلى جانب ذلك عظيم النفع في الجانب الأدبي والاجتماعي، إذ يعطينا من المعلومات فيهما مالا نجده في غيره، أو ما لا نجده بمثل الوضوح الذي هو عليه فيه».

والمؤلف ليس صاحب بحث أصيل في النواحي الأدبية والاجتماعية بل هو يعتمد فيها على دراسات غيره ممن تفرغ لهذه الجوانب، ولا يعرض لها إلا بالقدر الذي يوضح هدفه الأول، وهو دراسة الموسيقى العربية.

وقد كان الأفضل أن يتقدم المترجم إلى ترجمة هذا الكتاب بزاد من الخبرة الموسيقية التي لا يمكن فهم ما عرض له الكتاب من دقائقها إلا بتلك الخبرة التي يبدو من الترجمة أن حظ المترجم منها لم يسعفه على الوفاء بحقها، فقد حفل الكتاب بترجمات معجمية مبهمة (غير فنية) للمصطلحات الموسيقية الخاصة حتى أني - على مالى من صلة وثيقة بالموسيقى وبأعمال هذا المؤلف بصفة خاصة - لم أستطع الخروج بشيء من المعاني في كثير من فقرات الكتاب إلا بعد الرجوع إلى الأصل.

ولئن أصاب التحريف في الترجمة أشياء من الجوانب الاجتماعية أو التاريخية، فإني لا أريد هنا أن أتصدى لشيء من ذلك، بل أقصر جهدي على الجوانب الموسيقية البحتة التي هي غاية الكتاب وهدفه، وأكتفى بالإشارة إلى بضعة نماذج من هذه الترجمة غير المحررة.

ويبدو أن المصطلحات الموسيقية الأساسية مختلطة عند المترجم اختلاطا تضيع معه معالمها وصورها. «فالنغم» و «الإيقاع» عنده مفهومهما واحد، يضع كل كلمة مكان الأخرى، مع أن كل من له صلة بالموسيقى يدرك أن الأنغام هي الأصوات الموسيقية التي تتكون منها الألحان (أو هي كالكلمات التي تتكون منها الجمل في اللغة). والإيقاع هو تلك الضربات المتتابعة المتكررة في تبادل بين القوة والضعف وهي التي تحدد الزمن في الموسيقى.

وليس الاختلاط مقصورا على استعمال الإيقاع والنغم، بل يتعدى إلى مفهوم لفظة مقام Mode ذات الأهمية الكبرى في الموسيقى الشرقية والعربية بصفة خاصة. فالمترجم يستعيض عنها أحيانا بكلمات أخرى مثل نغمات أو أنغام Melodies التي تختلف عنها في مدلولاتها. ولو أنه التزم في ترجمة لتلك المصطلحات خطة ثابتة خلال الكتاب - ولو على خطأ - لهان الأمر ولاستطاع القارئ الذكي أن يتابع السياق ولو بشيء من العناء، ولكنه يستعمل الكلمة العربية الواحدة في معنيين مختلفين في صفحتين متعاقبتين. فكلمة طنين جاءت في ص ٦٦ ترجمة لكلمة Tone التي أثبتها المترجم أمامها بالإنجليزية، ثم لم يلبث أن استعمل كلمة طنين في ص ٦٧ لترجمة Tonics، مع أن لهذه الأخيرة مدلولا آخر في الاصطلاح الموسيقى العام؛ هو «صوت البدء» لأي مقام أو سلم، ويعادلها في الاصطلاح العربي القديم كلمة «مبادئ».

ولم يقف الأمر عند تحريف معاني المصطلحات بل جاوزه إلى اضطراب الجمل حتى صارت الجمل في غير موضع ألفاظا لا يصل القارئ المتخصص - فضلا عن القارئ العادي - منها إلى معنى ما. فهو مثلا يقول في ص ١٢٨ «.. ومن المحتمل جدا أنه عرفت رموزصوتية في العصر الذهبي». وأعترف أني وقفت أمام هذه العبارة حائرة، ثم تبين بالرجوع إلى الأصل إنه يشير إلى احتمال معرفة نوع من التدوين الموسيقى بالحروف الهجائية، ولا أدري لماذا أصبح ذلك المعنى في يد المترجم «رموزا صوتية».

ويقول كذلك في ص ٢٣٣ ما نصه «.. وكانت النغمات تخضع للألحان أو لا تخضع كما كان الحال فيما مضى».. ولا أثقل على القارئ بمثل هذه الرياضة الذهنية، فأقول له إن المؤلف إنما يريد أن يقول أن الألحان كانت تخضع للإيقاع أحيانًا أو لا تخضع له، أي تكون حرة الإيقاع. (ص ١٩٨ من الأصل).

وفي موضع آخر يقول «.. وكانت هذه الطبقات تشبه تغيرات مفتاح الصول Key-signature». ص ١٢٧، ويتضح من إثبات اللفظة الإنجليزية ومن

مراجعة الأصل أن المؤلف يتحدث عن الطبقات المختلفة، ويعبر عنها بتلك الكلمة الإنجليزية ومعناها في الموسيقى «الدليل»، أي علامات التحويل التي تحدد طبقة ونوع السلالم الموسيقية، فليس هناك أي محل لذكر «مفتاح الصول» في هذا المجال.

والغريب أن المترجم حينما يعترض سبيله اصطلاح أجنبي يكتفي بإثباته كما هو يقول في ص ٨٦.. «إن العرب استبدلوا بطريقة عزفهم على العود في الغناء accordatura الطريقة الفارسية».

ولعله لم يجد تلك اللفظة في أي معجم فاكتفى بإثباتها كما هي، مع أن هذه الكلمة الإيطالية معناها تسوية أو ضبط أوتار العود (وليست طريقة العزف على العود في الغناء).

ولعل أغرب مغامراته في الترجمة، هل تلك التي أقدم عليها في نفس الصفحة ونفس الفقرة حين يقول: «إذ يبدو أن الطريقة العربية القديمة كانت جـ. د. ز. ا/ .C. D. G. A، فأصبحت في النظام الفارسي الجديد ا. د. ز. جـ A. D. G. C.»، والمؤلف يحاول هنا أن يعبر عن الأصوات التي تضبط عليها أوتار العود بواسطة تلك الحروف الهجائية، وهي التي يستعملها الإنجليز والألمان للدلالة على الأصوات الموسيقية بدلا من التسمية اللاتينية المعروفة دو، ری، می، فا، إلخ. والمترجم لم يتنبه إلى أن هذه الحروف اصطلاحات ذاتية فوضع بدلا منها من الحروف العربية الهجائية ما تراءى له، وهي حروف لا ترتبط في عرفنا الشرقي بأية أصوات موسيقية خاصة، ولا مفهوم لها مطلقا في هذا السياق.

وسأكتفي بهذه من عشرات الأمثلة التي يزخر بها الكتاب، ولن أطيل في مناقشة النواحي الأخرى من الترجمة مثل تعريبه للترجمة الإنجليزية لنص عربي مثلا. فهل وضع المترجم بهذا العمل بين يدي قراء العربية - من المتخصصين أو غيرهم - ما كتبه فارمر في تاريخ الموسيقى العربية فيستغنون به

عن الأصل الإنجليزي؟ أم هم سيضطرون إلى الرجوع إلى الأصل الإنجليزي بعد أن يضيع من وقتهم الكثير في محاولة الاستفادة من هذه الترجمة؟

وإنه لينبغي أن نخرج من هذه التجربة بنتيجة واضحة، وهي ألا يتصدى لنقل ثمرات الفكر الغربي إلى النهضة العربية إلا ذوو التخصص الصحيح كل في ميدانه. وإنها لخطوة يجب أن تتلوها خطوات من تعاون المثقفين المتخصصين على خدمة هذا النقل وتيسيره بوسائل كثيرة لا يتسع لها المقام هنا.

ألف ليلة وليلة في الموسيقى شرقا وغربا[1]

ليس في التراث الأدبي الشرقي كله ما استهوى المؤلفين في الغرب مثل «ألف ليلة وليلة» وإذا أردنا أن ندرس الإبداعات الموسيقية - العديدة والمنوعة - المستوحاة من ألف ليلة وليلة في الموسيقى الغربية، فلابد أن نسعى لتفهم الدوافع النفسية والفنية والتاريخية وراء هذا الاهتمام الكبير الذي أنتج أعمالا موسيقية للأوبرا، وأخرى للباليه، وغيرها من المؤلفات السيمفونية أو للبيانو أو للغناء.

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا، هل يمكن تفسير موجات الاهتمام بموضوعات ألف ليلة وليلة من جانب المؤلفين الغربيين - رغم بعدها عن عالمهم وعن موسيقاهم - تفسيرا تاريخيا يرتبط باتجاه أو مذهب موسيقى بعينه؟ وذلك لأن ما يتبادر للذهن أن التوجه الرومانسي هو الذي حوّل أنظار المؤلفين إلى ألف ليلة، التي وجدوا فيها أرضا خصبة لنزعة الخيال الأصيلة عند الرومانسيين - فلعل عالم ألف ليلة وليلة الخيالي والغريب والبعيد قد أرضى نزعة الهروب من واقع غربي أفسدته الصناعة، ودفع فناني القرن التاسع عشر للانطلاق عبر حدود الزمان والمكان، إلى عالم ألف ليلة وليلة، فهم يميلون لتمجيد كل ما هو مناهض لواقعهم ولحضارتهم التي شعروا إزاءها بالإحباط وخيبة الأمل وتبدد الأحلام.

غير أن الرومانسية - في حد ذاتها لا تقدم تفسيرا جماليا كافيا لظاهرة

(١) مجلة فصول ١٩٩٤، مع إضافة جديدة عن أوبرات ألف ليلة في الموسيقى المصرية، وأوبرا أنس الوجود لعزيز الشوان.

الحماس الكبير من المؤلفين الغربيين لقصص تلك السلطانة الأسطورية «شهر زاد» التي عرفت كيف تقاوم مصيرها الحالك وتدفع عن نفسها انتقام شهريار من بنات حواء، بحكاياتها الساحرة. فإذا كانت رومانسية رمسكى كورساكوف من عوامل إلهامه في عمله السيمفوني الأشهر «شهر زاد»، وإذا كانت رومانسية كارل ماريا فون ڤيبر Weber وراء اختياره لموضوع أوبرا «أبو حسن»، فإن هذا الدافع الرومانسي لا وجود له في حالة موريس راڤيل Ravel (١٨٧٥ - ١٩٣٧) في افتتاحيته الأوركسترالية لأوبرا شهر زاد (وهي الأوبرا التي لم ينجز منها إلا هذه الافتتاحية)، أو في مجموعة أغانيه بنفس العنوان «شهر زاد» وفي هذا القرن العشرين أبدعَت أوبرات تكاد تبلغ العشرة في إطار لغة موسيقية بعيدة إلى حد كبير عن عَاطفية الموسيقى الرومانسية، وبلغة هارمونية تستخدم التنافر وحدَّة الخطوط اللحنية وتلوينًا يخلو من النعومة واندماج الألوان الأوركسترالية، وهو الذي كان الرومانسيون يتعاملون به. ذلك لأن راڤيل، على سبيل المثال، بدأ إبداعه متأثرا «بانطباعية» (تأثيرية) ديبوسي، ثم تحول عبر «الكلاسيكية الحديثة» إلى أسلوب شخصي خاص به. وهناك كذلك عدد من موضوعات ألف ليلة التي تحولت إلى مؤلفات للأوركسترا أو للبيانو أو الباليه في القرن العشرين، لعل أحدثها باليه بعنوان «شهر زاد» كتب موسيقاه مؤلف من چورچيا اسمه ث. كاخيدزا Kakhidze، وقدم في أبريل سنة ١٩٩٤ بنجاح كبير (ذكرته الدوريات الموسيقية) في تبليسى، كما عرض في موناكو وألمانيا، وهو بسبيله للعرض في الولايات المتحدة في موسم ٥/ ١٩٩٤.

فالأعمال الموسيقية المستوحاة من قصص **ألف ليلة وليلة** إذن ليست وليدة عصر بعينه، وهي لا تنتمي لإطار مرجعي فني واحد، فقد أثبتت أنها تتجاوز ذلك بما يوحي لنا بأن الابتكار الأدبي الدائم التجدد في ألف ليلة، والنماذج الإنسانية المثيرة، وعوالم الخيال العجيبة التي نسجتها «شهر زاد» في طيات قصصها في ألف ليلة وليلة - كل هذا وراء انبهار المؤلفين الغربيين - والأوروبيين على وجه التحديد - بألف ليلة وليلة، التي أمدَّتهم بذخر من الموضوعات (التي

تتفاوت في مدى طرافتها وسذاجتها)، للأوبرات وللباليه ولغيرها من أنواع الإبداع الموسيقى الفني.

وهذه الموضوعات المأخوذة عن «ألف ليلة وليلة» قد حظيت على يدي المؤلفين الغَرْبيين بعناية موسيقية مرموقة، واستفادت من التقدم الفني المتصل للغة الموسيقى الغربية في هذين القرنين الحافلين (التاسع عشر والعشرين) في أجهزة الأداء الموسيقى كالأوركسترا والكورال لما حققه الإخراج المسرحي بعناصره - من تصميم للمناظر والإضاءة وتقنيات العرض المسرحي وغيرها، وكل هذه الإمكانات الضخمة التي تمتلكها الموسيقى في الغرب، قد وجدت مجالا شيقا لها في الموضوعات الشرقية الخيالية، القادرة على نقل المشاهد والمستمع إلى عالم ساحر بعروض فنية باذخة ملونة، فالمستمع الأوروبي نفسه بحاجة لما يداعب خياله ويبهره من عناصر الغرابة (الإكزوتية) «Exoticism» التي لا زالت من أبرز محاور الجذب في أوروبا بوجه عام.

والأعمال الموسيقية المستوحاة من ألف ليلة وليلة، والتي أمكن حصرها هنا، تنقسم إلى أوبرات ومؤلفات سيمفونية للأوركسترا أو باليهات Ballets، أو مؤلفات للغناء أو للبيانو ومبدعوها ينتمون للقرن التاسع عشر وللقرن العشرين كما ذكرنا.

ونظراً لأن الأوبرات عن ألف ليلة وليلة، تمثل أغلبية ملفتة في السجل الموسيقى لألف ليلة وليلة، فإننا سنبدأ هنا بالتعريف بهذه الأوبرات ومؤلفيها بهدف استعراض مدى انتشار ألف ليلة وليلة في الموسيقى المسرحية الأوبرالية، ثم نتطرق بعد ذلك إلى عرض أكثر تفصيلا لاثنتين من هذه الأوبرات التي حققت مكانا ثابتا في الربرتوار:

- كارل ماريا فون ڤيبر Weber (١٧٨٦ - ١٨٢٦) ألماني: أوبرا أبو حسن Abu Hasan.

- إرنست رييـر Reyer (١٨٢٣ - ١٩٠٩) فرنسي: أوبرا التمثال La Statue عن ألف ليلة وليلة.

- بيتر كـورنيليوس Cornelius (١٨٢٤ ـ ١٨٧٤) ألماني : أوبرا حلاق بغداد Der Barbier Von Baghdad.

- برنارد سيكلز Sekles (١٨٧٢ ـ ١٩٣٤) ألماني : أوبرا شهر زاد Scheherezade .

- هنري رابو Rabaud (١٨٧٣ ـ ١٩٤٩) فـرنسي : أوبرا «مـعـروف الإسكافي Marouf, le Savetier du Caire» .

- آرماند بولينياك (١٨٧٦ ـ ١٩٦٢) فرنسية Polignac أوبرا «ألف ليلة وليلة» .

- كورت آتربيرج (١٨٨٧ـ) سويدى Atterberg أوبرا «علاء الدين والمصباح السحري» .

- چوليـا ڤـايسـبـرج Weissberg (١٨٧٨ ـ ١٩٤٢) روسـيـة : أوبرا جـولنارا (أو جلنارة) .

- إيزائي دوبروفين Dobroven (١٨٩٤ ـ ١٩٥٣) «أوبرا ألف ليلة وليلة» .

- روبرتو جـيـرهارد Gerhard (١٨٩٦ ـ ١٩٧٠) إسـبـاني بريطاني أوبرا «شـهـر زاد» .

أوبرا حلاق بغداد، موسيقى كورنيليوس:

بيتر كورنيليوس مؤلف ألماني ولد في مدينة ماينز ، بالقرب من فرانكفورت في مقـاطعـة هيسين ، جمع بين موهبة الأدب والموسيقى وجمعتـه صلات موسيقية وأدبية بكل من ليست Liszt وبرليوز Berlioz من أساطين الرومانسية . وكان شديد الإيمان بمبادئ «الموسيقى الجديدة» موسيقى المستقبل ، التي تزعمها كل من ليست وڤاجنر ، وبلغ من حماسه لمبادئها أنه سخر قلمه لنشر أفكارها ولترجمة كتابات «ليسْت» عنها من الفرنسية للألمانية ، وكـان ينشر كـتاباته النقدية في المجلة المَوسـيـقـيـة الجـديدة[1] ، أحد المنابر الكبرى للموسيقى الرومانسية (منذ أنشأها ر . شومان) ، اتجه كورنيليوس في ممارسته للتأليف

(١) Neue Zeitschrift fur Musik ، وهي المجلة المتخصصة التي أسسها شومان .

الموسيقى، الذي درسه في برلين إلى المسرح وإلى الأوبرات الفكاهية بصفة خاصة، واتضح في أسلوبه في تأليفها تعمقه في اتجاهات التأليف الرومانسية وخاصة مدرسة «ليست وڤاجنر» بكروماتيتها Chromaticism المتقدمة واستخدامها لأفكار رئيسة بأسلوب «اللحن الدال» لتحقيق الترابط البنائي، الذي كان يعرض الأسلوب الرومانسي المتقدم لبعض التفكك نتيجة لتخلخل الإحساس بالمركز التونالي للموسيقى بحكم كروماتيتها.

وقد قام كورنيليوس بنفسه بإعداد النص الشعري (اللبرتو Libretto) للأوبرا، عن قصة «مزين بغداد» من ألف ليلة وليلة (الليلة ٣٣) ولحن الأوبرا في أول الأمر من فصل واحد، ولكن المشهد الختامي فيه كان مفرط الطول إلى حد أنه استغرق حوالي ثلث طول الأوبرا. ولكنه رأى بعد فترة، وبعد فشلها الكبير في العرض الأول في ڤايمار سنة ١٨٥٨ أن يعيد صياغة فصولها. ولهذا العرض قصة طريفة فقد حضر كورنيليوس سنة ١٨٥٤ إلى ڤايمار - حيث كان «ليسْت» يشغل منصب مدير الموسيقى - لكي يعمل سكرتيرا موسيقيا له، وعندما فكر في تلك الفترة في كتابة أوبرا فكاهية واختار لها هذا الموضوع، حاول «ليسْت» أن يثنيه عن هذه الفكرة الهشة، ولكن كورنيليوس لم يتأثر بنصيحته. وعندما أنجزها وعزف بعض أجزائها لليسْت، شعر الفنان الكبير بقيمتها الموسيقية الحقيقية بالرغم من تهافت الموضوع، وقرر «ليسْت» أن يخرجها على مسرح أوبرا ڤايمار، والذي كان مديرا موسيقيا له. ولكن لسوء الحظ كان هناك مخطط تزعّمه مدير المسرح للإطاحة بليسْت، ونجح غريم «ليست»، بعد العرض الأول لهذه الأوبرا وفشله، في دفع ليست للاستقالة من منصبه! وكان كورنيليوس نفسه قد شعر بضرورة كتابتها من فصلين، واقتنع كذلك باقتراح صديقه «ليسْت» بأن يعيد صياغة افتتاحيتها لكي يدمج فيها بعض الأفكار المهمة من الأوبرا، ولكن كورنيليوس توفي قبل أن يتم الصياغة الجديدة، فأكملها «ليسْت» بعد وفاته.

كما تولى اثنان من قادة الأوركسترا الألمان تعديلها (موتل وليڤى) وخاصة في التلوين الأوركسترالى، وقدمت أكثر من مرة بهذه التعديلات، ولكنها لم

تعد لصورتها الأصلية التي كتبها بها مؤلفها إلا في عام ١٩٠٤، وهي الصورة التي انتشرت بها بعد ذلك بعدة أعوام، بعد إعادة تقديمها سنة ١٨٨٥ في أوبرا ميونيخ، وكان نجاحها في ذلك العرض إيذانا بتغيير مصيرها، وبداية للاعتراف بقيمتها الموسيقية، حيث عُرضت على مسارح ألمانية متعددة، ولم يمنع تلحينها باللغة الألمانية من عرضها سنة ١٨٩٠ على مسرح أوبرا المتروپوليتان بنيويورك، ثم اهتمت بها لندن وڤيينا، وعرضت في المهرجان الموسيقى الدولي في إدنبره (اسكتلندا) في عام ١٩٥٦، في عرض لفرقة أوبرا هامبورج الشهيرة. و«حلاق بغداد» هي الأوبرا الوحيدة التي جلبت لمؤلفها الشهرة من بين أوبراته الثلاث ومؤلفاته الأخرى.

وجدير بالذكر أن مسرح أوبرا فرانكفورت الكبير يقوم بعرض أوبرا «حلاق بغداد» حاليا، (منذ أبريل سنة ١٩٩٤)، في إخراج وتصميم جديدين، وذلك احتفالا بذكرى مرور مائة وعشرين عاما على وفاة مؤلفها (ابن مقاطعة هيسين)، وسنشير فيما بعد إلى بعض التفاصيل الغَرِيبَة في هذا العرض الجديد الذي يلقي نجاحا مرموقا.

والقصة بالغة السذاجة: فالبطل نور الدين يتدله في حب مرجانة ابنة القاضي، وتتدخل بستانة العجوز لدى الأسرة، فتحصل له على موعد من مرجانة وتوصيه بأن يهيىء نفسه، وأن يستدعى الحلاق لهذا الغرض ويقبل الحلاق الثرثار ولا يلبث أن يكتشف سر حماس نور الدين، ويقتفى أثره إلى بيت القاضي، فيسمع صراخ واحد من الخدم فيخطىء ويتصور أن القاضي قد ضرب نور الدين حتى الموت، وعندما يشعر نور الدين بصوت القاضي بعد صلاة الجمعة يختبىء في صندوق كبير، ويحضر الحلاق وخدم نور الدين ونساء أسرته ليطالبوا جميعا بجثته، ويكتشف القاضي أن الشاب المختبىء في الصندوق كاد يغمى عليه، وأخيرا يوافق على ارتباطه بابنته، ولكنه يطلب من جنده القبض على الحلاق، لمجرد أن يستمتع بحكاياته اللانهائية! وتختتم الأوبرا بأغنية شكر من الحلاق يشترك الكورال في فقرة الختام على كلمات «السلام عليكم»!.

وقد قام مؤلف الأوبرا بتعديل نهايتها عن ألف ليلة وليلة، كما أدخل إليها بعض التفاصيل المسرحية لخلق شيء من التشويق مثل الاختفاء في الصندوق، وعفو القاضي ومباركته لارتباط الحبيبين، وبتلك النهاية «السعيدة» عدل المؤلف القصة التي انتهت في ألف ليلة وليلة بخروج البطل السابق بساق مكسورة ونزوحه بعيدا عن المدينة التي يعيش فيها الحلاق!.

والجدير بالذكر أن عناصر الإبهار الموسيقى في تلحين كورنيليوس للأوبرا ليست معتمدة على التلوين الشرقي، بل إن الموسيقى ذاتها هي القيمة الوحيدة وراء نجاح هذه الأوبرا، فهناك الأغنية الانفرادية (الآريا) التي يؤديها نور الدين (صوت تينور) في الفصل الأول تعبيرا عن سعادته الغامرة باللقاء المرتقب، ثم هناك فقرة بارعة التجسيد: حين تغني بستانه لنور الدين عن ضرورة الاهتمام بعمل الحلاق وبحسن مظهره، ويكرر هو وراءها نفس التعليمات بأسلوب «الاتباع» أي الكانون Canon في الموسيقى، وهو أسلوب جاد يستخدم عادة في الغناء المتشابك الألحان (البوليفوني)، ولكنه وظفه هنا توظيفا فكاهيا موفقا. وهناك ثنائي نور الدين ومرجانة في الفصل الثاني، ثم أخيرا وليس آخرا الختام الكورالي الخفيف والجميل للأوبرا على كلمات «السلام عليكم»..

ويعتبر النقاد نجاح كورنيليوس في إبداع هذا النص الموسيقى الشاعري المحكم - والذي يبدو وكأنه قادم من عالم بعيد مغلف بالأحلام - يعتبره بعض النقاد نجاحا عظيما لهذا المؤلف الذي حوّل مثل هذه القصة الهشة إلى عمل مسرحي مشوّق وناجح.

أما الإخراج الجديد والذي يقدم حاليا في فرانكفورت، ففيه «شطحات» مسرحية[1] للمخرج، كما هو شأن مخرجي الأوبرا في عصرنا، أبرزها كورال النساء من أسرة نور الدين في الفصل الثاني وهن يرقصن رقصا شرقيا يتعارض كلية مع الموسيقى التي تعبر عن الحزن على وفاته، وبذلك

(١) مثال ذلك إخراج أوبرا ريجوليتو لڤيردى في العصر الحديث بتحويل بطلها الدوق إلى واحد من زعماء المافيا والاستغناء عن الملابس التاريخية، واستخدام سيارة «على المسرح وسكرتيرة تكتب على الآلة الكاتبة»!!

التناقض عمق العنصر الساخر في العرض وأضاف ما اعتبره مزيدا من التشويق والإثارة!

أوبرا معروف الإسكافي (أو معروف إسكافي القاهرة):

موسيقى هنري رابو : Rabaud:

درس هنري رابو التأليف الموسيقى على ماسنيه[1] Massenet في كونسرڤتوار باريس، وحصل على جائزة روما للإبداع الفني، وهي من أهم الجوائز التي يمنحها هذا المعهد. وكان له نشاط في قيادة الأوركسترا، وعندما ترك «فوريه» منصب عمادة كونسرڤتوار باريس تولاه رابو من بعده.

ورابو مؤلف محدود الشهرة وتستند شهرته كمؤلف إلى أوبرا «معروف»، وهو يتمتع بجاذبية الموسيقى الفرنسية ورشاقتها وأسلوبه الموسيقى ليس فريدا في ابتكاره ولكن فيه شاعرية في أفكاره اللحنية ونسيجه وهو محكم في بنائه، ولا يخلو من لمسات من روح الدعابة الموسيقية.

وأوبرا «معروف، إسكافي القاهرة» واحدة من أربع أوبرات كتبها على مسافات منتظمة، تفصل بين كل واحدة والتالية عشر سنوات و «معروف» هي ثانية أوبراته وأشهرها. والقصة مأخوذة عن قصة معروف الإسكافي (الليلة ٩٨٢ حتى ٩٩٨)، وتتألف من خمسة فصول، كتب النص الشعري لها لوسيان نيبوتى، وقدمت أوبرا «معروف» للمرة الأولى على مسرح أوبرا «لاسكالا» بميلانو سنة ١٩١٧، وأعيد عرضها عدة مرات قبل أن تعرض على مسرح المتروپوليتان في نيويورك في نفس العام، وظلت تقدم على هذا المسرح العتيد حتى عام ١٩٤٦. أما في فرنسا فقد قامت «الأوبرا كوميك» (وهو مسرح آخر غير أوبرا باريس) بإعادة إخراجها مرة أخرى، واهتمت بها فرنسا منذ الأربعينات.. وكل شخصيات الأوبرا غنائية، أي ليس فيها فقرات تؤدي

---

(١) چول ماسنيه (١٨٤٢ - ١٩١٢) من شخصيات الموسيقى الفرنسية المهمة التي تركت أعمالا أوبرالية مهمة منها أوبرا «مانون»، «وتاييس Thaiis» وغيرها.

تمثيلا فقط (وهو ما يلجأ إليه كثير من المؤلفين الغربيين في تناولهم للأوبرات الشرقية الطابع، فيجعلون بعض أدوارها تمثيلية فقط بدون غناء، كما هو شأن «الاختطاف من السراى» لموتسارت أو «أبو حسن» (عن ألف ليلة وليلة من موسيقى ڤيبر). والقصة تدور حول الإسكافي معروف الذي دفعته زوجته المشاكسة للهروب خارج بلاده بحرا، وتتحطم السفينة وينجو معروف وحده، ويلتقى بمواطن صديق قديم «على» فيصحبه إلى خيتان، ويعرفه بزملائه على أنه واحد من أشهر التجار في العالم. وينبهر به السلطان فيعرض أن يزوجه لابنته، ويعيش في داره في بذخ نادر، ويغترف من خيرات السلطان، ويوغر الوزير صدر السلطان عليه لارتيابه في حقيقته، وأخيرا يضطر معروف للاعتراف بحقيقة حاله لزوجته، فيقرران الهروب ويؤويهما فلاح فقير، ويتحول خاتم زوجة معروف، بقوة خارقة، إلى جنى يفتح لهما كنوزا وفيرة، وحين يحضر السلطان مطاردا لمعروف وزوجته يجدهما يعيشان وسط هذا الثراء فيعتذر لمعروف عن ارتيابه فيه ويصحبهما معه إلى قصره ويأمر بجلد الوزير مائة جلدة!

والأسلوب الموسيقى لهذه الأوبرا مزيج من النجاح والفشل، يجعلها أقرب للأوبرات المرقعة «Pastiche» التي يلجأ المؤلفون الموسيقيون إليها حين تواجههم صعوبة التعبير عن جو شرقي. نضيف إلى ذلك أن موسيقى الباليه الفرنسية تنزع للخفة السطحية والمضمون الموسيقى الهش، ولذلك جاء مشهد الباليه الشرقي في الفصل الثالث من نقاط الضعف الواضحة في هذه المدونة، وعلى العكس فقد بدأ الفصل الأول بلمسة دعابة مشوقة حين عبر عن جبروت الزوجة (فاطمة العرّة) واضطهادها لزوجها، ورغم هذه البداية فإن التشويق الموسيقى يفتر في أكثر من مشهد ولا ينقذ الأوبرا في الواقع إلا تمكن رابو من صنعة التأليف، بعيدا عن الإلهام الحقيقي، وذلك لنجاحه في خلق ألوان أوركسترالية مرهفة، مع الاهتمام بتماسك البناء الموسيقى، وبعض التوفيق في رسم الشخصيات في بعض «الآريات» الغنائية. والطريف أنه حدد لدور «معروف» الغنائي، إما صوت تينور أو باريتون، وهذا نادر الحدوث حيث

يختار المؤلف لونا خاصا من الأصوات الغنائية لإيحاء نبرة معينة يراها ملائمة للدور والشخصية!

ولا نترك أوبرات ألف ليلة وليلة المتعددة دون إشارة لبعضها مما يستحق وقفة قصيرة.

* أوبرا أبو حسن: موسيقى ڤيبر Weber كانت محاولة جانبية من رائد الأوبرا الرومانسية في ألمانيا، وهي محاولة لم يحالفها النجاح ولم يشتهر منها غير الافتتاحية الأوركسترالية التي لا زالت تعزف في الحفلات السيمفونية أحيانا، ولكن الملفت للنظر فيها أن فيبر جعل دور الخليفة وزبيدة زوجته أدوارا تمثيلية ليس فيها غناء، وقصر الغناء على أبو حسن المدين المفلس، وزوجته فاطمة وعمر الصراف (باص)، ولم يكن عجيبا أن تتوارى هذه الأوبرا وسط أوبرات ڤيبر البالغة القيمة مثل «القناص» Der Freischutz وأوبيرون وغيرها.

أما أوبرا كورت آتربيرج «علاء الدين والمصباح السحري» فقد عرضت في ستوكهولم سنة ١٩٤١ ولكن انتشارها محدود برغم أهمية دور مؤلفها في الموسيقى السويدية كعازف وقائد أوركسترا ومؤلف رومانسي التوجه، له بعض اللمحات الشيقة ولكنها كما يبدو لم تكن من الأهمية ولا الثقل لكي تحقق للأوبرا وجودا ملموسا في الربوتوار.

أما روبرتو جيرهارد الذي كتب أوبرا بعنوان شهر زاد فهو مؤلف إسباني يتميز عن معاصريه من مؤلفي أوبرات عن ألف ليلة وليلة بأنه درس التأليف على شونبرج فأخذ عنه الأسلوب الدوديكافوني[1]، ومع الأسف فإن مدونة هذه الأوبرا ولا تسجيلاتها ليست متاحة، فقد كان من الطريف حقا أن نطلع على النص الموسيقى الذي جمع بين الطبيعة الإسبانية القطالونية للمؤلف وبين عقلانية التأليف الدوديكافوني أو بداية اتجاهه إليه!

---

(١) وهو نظام موسيقى جديد ظهر على يدى شونبرج سنة ١٩٢٣، ويقوم على إلغاء السلالم الموسيقية تماما والاعتماد بدلا منها على «صف» من الأصوات الإثنى عشر (أنصاف الأصوات الكروماتية) التي يختار لها المؤلف ترتيبا معينا، ويلتزم به في أوضاعه المختلفة في عمله الموسيقى لحنيا وهارمونيا.

وأوبرا جولنارا (جلنارة) للمؤلفة الروسية يوليا (چوليا) ڤايسبرج Weissberg تستحق وقفة عابرة، فهذه المؤلفة قد درست التأليف الموسيقى على رمسكى كورساكوف، وهي قد تأثرت بلا شك بالنجاح الباهر لمتتابعته السيمفونية الشهيرة «شهر زاد»، كما أنها أخذت عنه بعض تفوقه الفريد في التلوين الأوركسترالي. وجدير بالذكر أنها زوجة ابن رمسكى كورساكوف.

وإذا تركنا الأوبرات المستلهمة من ألف ليلة وليلة فإننا نجد أعمالا سيمفونية وغنائية وموسيقية أخرى نابعة عن ألف ليلة. والعمل الموسيقى الذي سلط الأضواء عالميا على ألف ليلة وشهر زاد، وطبقت شهرته الآفاق، بل ونجح في اجتذاب الآلاف وربما الملايين للموسيقى الغربية السيمفونية هو متتابعة رمسكى كورساكوف (١٨٤٤ ت ١٩٠٨) Rimsky Korsakov، «شهر زاد Scheherazade»: ورمسكى كورساكوف واحد من المؤلفين الخمسة الذين أصّلوا «القومية» في الموسيقى الروسية، وهو قد بدأ حياته ضابطا بحريا ولكن دراسته للموسيقى، على سبيل الهواية لازمته في رحلاته البحرية، ثم التقى ببالاكيريف، واحد من المؤلفين القوميين الروس، وعنه تلقى رمسكى كورساكوف بعض التوجيه الموسيقى، وهو الذي أيقظ في نفس رمسكى الطموح لتكريس حياته للموسيقى. وقدمت أولى سيمفونياته في سانت بطرسبورج سنة ١٨٦٥، واستقبلت استقبالا حافلاً أدى إلى تعيينه أستاذاً للتأليف الموسيقى بكونسرڤتوار سانت بطرسبورج سنة ١٩٧١، وبعد عامين اعتزل العمل في البحرية كلية وتفرغ تماما للموسيقى، وبدأ يكوّن لنفسه بالجهد الذاتي خبرة موسيقية جادة، وملك ناصية الهارمونية والكنترابنط، وهما من أركان لغة التأليف الموسيقى، أما التلوين الأوركسترالي فقد تفوق فيه إلى حد جعل كتابه فيه مرجعا مهمًا لا زال يدرس حتى الآن في كل معاهد الموسيقى.

وليس هناك شك في أن شهر زاد هي أوسع مؤلفاته جميعا انتشارا وجماهيرية، وهي كذلك أكثر مؤلفاته وفاء بالوصف الموسيقى، وهي تتألق بأضواء وألوان شرقية عرف كيف يصوغها في إطار سيمفوني فريد في ابتكاره

وتعبيره. وليس هدف رمسكي كورساكوف - رغم ما في هذه المتتابعة السيمفونية من وصف إيحائي - أن يكتب عملا بروجراميا (ملتزمًا بوصف قصة محددة بالموسيقى)، فهو قد أوضح لنا منطلقه في هذا العمل الفائق حيث كتب يقول: «لقد اتبعت في كتابة شهر زاد برنامجا يقوم على تقديم صور منفصلة من ألف ليلة وليلة لا تربط بينها صلة خاصة، بل هي صور أربعة اخترت لها موضوعات استهوتني وهي على التوالي: البحر وسفينة السندباد - حكاية أمير كاليندار - الأمير الصغير والأميرة الصغيرة - مهرجان بغداد: البحر - السفينة تتحطم على الصخور - والختام.

والخيط النفسي والموسيقى الذي يوحد بين هذه الصور الأربعة هو المقدمة القصيرة التي تبدأ بها الحركات الأولى والثانية والرابعة والفاصل «الإنترمتسو» البارز في الحركة الثالثة والمكتوب لآلة فيولينة منفردة، وهو يجسد «شهر زاد» وهي تحكي قصصها المبدعة للسلطان الصارم. . وختام الحركة الرابعة يؤدي نفس الغرض البنائي (من الربط الداخلي بين أفكار الحركات الأربعة)، وهذه النماذج اللحنية تنطلق عبر الموسيقى كلها وتتبادل وتتشابك فيما بينها، ولكنها تظهر في كل مرة تحت ضوء مختلف وتبدى في كل مرة سمات مختلفة وتعبر عن مزاج مختلف، وتتخذ نفس النماذج صورا وتصرفات وأجواء جديدة». . انتهى شرح المؤلف.

ولقد كان إعجاب الجماهير بشهر زاد - ولا زال - منقطع النظير، وإن كان النقاد قد أخذوها بشيء من التحفظ في البداية، غير أنهم الآن قد اقتربوا في تقييمهم لهذا العمل الفريد من حكم الجماهير الواضح عبر ما يقرب من قرن من الزمان (أنجزها المؤلف بين عامي ١٨٨٧، ١٨٨٨).

والمستمع يؤخذ في أول الأمر بنسيجها الحريري البراق، والمتمثل في ألحانها الرائعة وتلوينها الفذ، غير أن القيمة الموسيقية الكبيرة وراء هذا الملمس الخارجي الأخاذ، تشهد بسيطرة على البناء الموسيقى، تحتاج لنظرة فاحصة لتقييمها وتقدير قيمتها الحقيقية.

فإذا نحن أخذنا في الاعتبار هدف رمسكى كورساكوف في رسم لوحة شرقية الظلال والأضواء تفوح بعطر شرقي ساحر وبمغامرات مثيرة (بعيدا عن التصوير الفعلي)، فإننا أمام مستويين متداخلين من الإبداع الموسيقى: أحدهما: إيحائى تعبيرى وتلويني. والآخر: بنائى يشهد بتصميم محكم لكل حركة على حدة وعلى ربط بارع بين الحركات الأربعة التي لا تتبع أي تطور قصصي بعينه. فأول لمسات إبداع رمسكى كورساكوف هي تجسيده الموسيقى الأنثوى العذب لشخصية شهر زاد في لحن الڤيولينه المنفرد الذي يتردد - بصور مختلفة - في الحركات جميعا، باعتبارها الراوي الذي يلتقي به المستمع عبر كل الأجواء المتباينة للصور السيمفونية الأربعة، وليس أقل منها توفيقا لحن استهلال الحركة الأولى العريض المهيب، والذي تؤديه آلات وترية خفيفة الطبقة مع الآلات النحاسية، وبعد لحن الراوية شهر زاد (للڤيولينة المنفردة) يقدم لنا لحنا تلتف نغماته صعودا وهبوطا بإيقاع مميز وهو أرق تلوينا (وهو يعتبر لحن الموضوع الأول في هذه الصيغة صيغة الصوناتينة والتي تعتبر صيغة صوناته Sonata Form ولكنها مصغرة بإلغاء قسم التفاعل)، أما اللحن الرئيسي الثاني في هذا القسم من الحركة الأولى، حركة «البحر وسفينة السندباد»، فهو يجنح للهدوء بعد قمة صاعدة ليخلي الطريق للحن يؤديه الفلوت وتردده بعده آلات الكورنو النحاسية، ثم الكلارينت والأوبوا.

وعندما يعود لحن شهر زاد بدلا لها، يعود في مقام آخر غير الذي سمعناه فيه من قبل (كان في مقام مى الصغير، ولكنه يعود قبل أواخر قسم العرض من الفيولينة المنفردة نفسها ولكن في مقام سى الصغير)، ويختتم قسم العرض بعودة لحن الاستهلال ويتراوح السلم الموسيقى، أو المقام السائد في هذا القسم الثاني بين مي الكبير ومي الصغير، (وهو الذي يفضله المؤلف حين يعبر عن جو حميم ناعم يراه مرتبطا بشخصية الراوية شهر زاد. ومثل هذه المرونة المقامية ما بين المقامين الكبير والصغير على نفس درجة الركوز Tonic من الصفات التي استثمرها الرومانسيون بكثرة، وقد وظَّفها رمسكى هنا لخدمة

الأجواء التي حشد لها تلوينا أوركستراليا فخما شديد الوضوح في إيحائه بأجواء البحر، وهي التي عاشها المؤلف سنوات طويلة وتمرس بها تماما.

والحركة الثانية: الأمير المتخفي في زي راهب متسول، فيها تتداخل الخيوط النفسية والموسيقية بشكل أوثق، فاللحن الشهر زادى الناعم يقدم لنا الحكاية في أول الأمر (في مقام سي الصغير)، ويأتي لحن الأمير وهو في حقيقته صورة محورة من لحن شهريار ولكنه هنا يسمع من الوتريات المنخفضة بنّبْر «بتسكاتو» تعقبه النحاسيات وكأنها دعوة لمعركة أو لرقصة عنيفة، ولا يدع المؤلف أي فرصة لتزويق ألحانه وتلوينها بإصداء آلات معينة إلا ويقتنصها، فالمستمع يظل مبهورا من تعامله المستمر مع آلات النفخ الخشبية، الكلارينت مثلا فيسند إليه لحنا منفردا عارضا حافلا «بالزوّاق»، وبعد لحظات تتصاعد آلات الطرمبيت النحاسية فيعود تدفق الرقصة العنيفة، ووسط هذا الفيض التلوينى والتعبيري المبهر، تعود بين حين وآخر لمحات من ألحان سبق تقديمها، ولكن بإيقاعات مختلفة لتؤدي لمزيد من الترابط الهائل داخل النسيج. والبناء في هذه الحركة - من الناحية الموسيقية البحتة - بناء غير مألوف وإن كان شديد الإحكام، فهو مزيج من الصيغة الثلاثية يتضمن أسلوب اللحن وتنويعاته. والمقام السائد هنا هو مقام سي الصغير «مقام الدرجة الخامسة للمقام العام للمتتابعة كلها، وهو مقام مي»، وفي ختامها يعود لحن السلطان شهريار المحدد في صورة لحن الأمير متداخلا مع لحن البحر.

والصورة أو الحركة الثالثة هي الأمير الصغير والأميرة الصغيرة تنقلنا بعد البحر والحرب أو الصراع إلى جو عاطفي يرفرف فيه الحب، ويبدو أن المؤلف قد تمثل الأميرة الصغيرة راقصة، فهو يزفها للمستمع بلحن ناعم راقص من الكلارينت بمصاحبة طبول رقيقة ونبرات من آلات الفيولا بأصواتها الوقورة، ويعد اللحن المعبر عن الأمير (الذي سمعناه من الوتريات)، ولكن شهر زاد (بلحنها الشهير) لا تلبث أن تقطع عليهما خلوتهما، فتتداخل الألحان الثلاثة. والصيغة المختارة لهذه الحركة الرشيقة العذبة هي صيغة ثلاثية الأقسام، ولكنها تتجنب الرد الحرفي للقسم الأول، حيث يتوسع المؤلف في خطته

التحويلية لاستغلال العلاقات النفسية بين المقامات، فهو يبدأ هنا (وينتهي) في مقام صول الكبير، ولا يلبث أن يتحول إلى رى الكبير ثم مقام سي بيمول الكبير، ثم يعود مرة أخرى إلى صول الكبير، ولكنه يلمس مقام مي بيمول الكبير قبل أن يعود ليستقر في المقام الأصلي للحركة (صول الكبير). والمستمع العادي لا تهمه التحويلات البارعة بتفاصيلها ولكنها تنعكس عليه دون أن يدري في أجواء نفسية يتحكم فيها المؤلف باقتدار حقيقي.

وفي الختام تأتي الصورة الرابعة وكأنها تلخيص موسيقى لكل الأجواء النفسية والمشاهد التي مرت خلال الصور أو الحركات السابقة. وتتغير السرعات فيها بطبيعة الحال من «سريع جدا إلى بطيء» ثم «سريع جدا بهياج» ثم «سريع باعتدال وفخامة» وأخيرا: بهدوء أكثر. ولا غرو أن تعكس الإيقاعات بمرونة، الأجواء المتقلبة من «احتفال أو مهرجان بغداد» إلى البحر ثم السفينة التي تتحطم على صخرة يعتليها الرجل النحاسي».

وفي هذه الحركة العجيبة تتجمع الخيوط السابقة جميعا في يد رمسكى فيعيد نسجها في كيان موسيقى جديد، وكأنه دوامة سريعة تتألق فيها أصداء من المتتابعة كلها. والجديد هنا هو لحن مهرجان بغداد الاحتفالي، وبطبيعة الحال فإن «صوت» الراوية شهر زاد يذكرنا منذ البداية بأنها بدأت قصتها وليس من اليسير تقديم تحليل أو شرح موسيقى بالكلمات لمثل هذه الحركة المتلاطمة.

ورغم كل ما فيها من أجواء متضاربة فإنها متمسكة بالبناء الكلاسيكي العتيد لصيغة الصوناتة في مقام مي الصغير، ولكن الطريف والمبتكر فيها حقيقة هو تداخل الإيقاعات، حتى أن المستمع يؤخذ بتشابك وتقابل إيقاعي جديد نوعا (ولعله استبق واحدا من أبرز تجديدات تلميذه العبقري سترافنسكي في القرن العشرين). ولكي لا نفقد الشعور بأننا مع حكاية أسطورية فإن ضخامة ارتطام السفينة على الصخرة التي يقف فوقها الرجل النحاسي لا تلبث أن تترك مكانها لصوت راويتنا. . ولكن صوتها أو لحنها يتلاشى تدريجيا من الڤيولينة المنفردة في نطاق حاد مع نبرات خافتة من الوتريات.

ولا أعرف إن كان هذا الشرح قد وفق في بيان تداخل المستويين التعبيري والنفسي للموسيقى والمستوى التقني البنائي لها، ولكننا هنا لا نتوقف كثيرا عند أية رحلة هي من رحلات السندباد ولا أية حكاية هي عن الرجل النحاسي ولا من هما الأمير إلخ. . بل نسلم قيادتنا لهذا الفنان الملهم في رحلة عبر عالم شهر زاد الأسطوري المثير.

ولا نختتم حديثنا عن عمل رمسكي كورساكوف الباقي هذا دون إشارة إلى أن تلوينه الأوركسترالي المتناهي البراعة، لم يعتمد على آلات غير مطروقة بل استخدم الأوركسترا السيمفوني الكبير، وعرف كيف يضفي من أصوات الهارب الناعمة ستارا يفصل بين الخيال والواقع.

ولم يتوقف أثر شهر زاد رمسكي عند الحدود السيمفونية بل امتد إلى مسارح الباليه، حيث أخرجت عدة عروض للباليه بمصممي رقصات مختلفين لنفس هذه الموسيقى، فكان أول إخراج لباليه شهر زاد سنة ١٩١٠ وضعه فوكين Fokine (أي ألف الكوريووجرافيا له)، وعرض في روسيا، ثم أعيد تقديم باليه شهر زاد على موسيقى رمسكي كورساكوف مرة أخرى سنة ١٩٥٠ في «لينجراد» بكوريوجرافيا جديدة صممتها آنيسيموفا.

أما الباليه الذي قدمه كاخيدزه في تبليسي أبريل سنة ١٩٩٤، فهو يعتمد على أفكار موسيقية مأخوذة عن كل من رمسكي كورساكوف وراڤيل.

وكان أول لقاء لموريس راڤيل (١٨٧٥ - ١٩٣٧) مع ألف ليلة وليلة في محاولة لتأليف أوبرا عن شهر زاد وكتب لها الافتتاحية الأوركسترالية، وعزفت للمرة الأولى في باريس سنة ١٨٩٩، وكان وقتها لا زال يمر بفترة جموح الشباب المبكر مما اكتسب له وصف «الثورى»، وصدم الجمهور الذي استمع إلى هذه الافتتاحية بأسلوبها العجيب الذي لم يتعودوه، فتعالى الصفير واعترض الكثيرون على هذه «الضجة الهمجية من أوركسترا محترم»، وهكذا بدأت شهر زاد راڤيل بداية صاخبة، ولا أحد يعلم ما الذي صرفه عن فكرة

الأوبرا، وإن كان من المستبعد أن هذا الاستقبال الرافض هو الوحيد المسئول عن نبذة لفكرة الأوبرا وتحوله، بعد سنوات، لكتابة مجموعة من الأغاني للصوت والأوركسترا بعنوان «شهر زاد»، استخدم فيها بعض الأفكار الموسيقية من الافتتاحية، وكانت على أشعار زميله وصديقه تريستان كلنجسور Tristan Klingaor سنة ١٩٠٣ . والنظرة الأولى لهذه المجموعة الغنائية القيمة تدل على أن رافيل اتجه في تلحينه الغنائي وجهة شبه إلقائية، وعبر نبرات هادئة، ولكنه هو نفسه عندما سئل لماذا يتعمد إخفاء مشاعره في التأليف أو يتعمد تجنب التعبير المباشر عنها، أجاب أنه يستطيع أن يذكر عدة أمثلة من أغانيه التي أراد فيها أن يعبر بوضوح عن انفعالاته وأشار إلى أغنية «آسيا» من هذه المجموعة (التي تعبر عن آسيا بلاد الآداب القديمة والأقاصيص الساحرة، حيث تسود روح الخيال مثل إمبراطورة جميلة ترقد في غاباتها وسط السحب) والمجموعة نفسها تقدم في أغنيتها الثانية «الفلوت المسحور La Flute Enchantee» خيالا جديدا، والثالثة «اللامبالى L'Indifferent» والأغاني الثلاثة تمجيد لآسيا وحياة شعوبها. والجانب الوصفي لهذا الجو الخيالي هو الذي دفع رافيل لتجنب الألحان المستديرة المألوفة في الأغاني الفرنسية. وكثيرا ما تغني مغنيات المتزو ـ سوبرانو هذه المجموعة لرافيل مع البيانو، وهو الذي أعد نسخة البيانو بنفسه إلا أن المصاحبة الأوركسترالية أكثر توفيقا.

وفي إطار موسيقى مختلف نشير هنا كذلك إلى مقطوعات البيانو للمؤلف البولندي القومي كارول شيمانوفسكي Szymanowski (١٨٨٢ ـ ١٩٣٧)، وهو من ألمع مؤلفي بولندا القوميين، بدأ حياته متأثرا بعمق بالرومانسية المتأخرة (عند مالر وبروكنر ورتشارد شتراوس)، ولكنه تحرر من التأثيرات الألمانية ليجد طريقه الخاص الذي تلمسه عبر دراسة للفلسفات الشرقية من جانب وللفولكلور الموسيقى البولندي من جانب آخر. وليس هنا مجال الحديث المستفيض عن موسيقاه المتميزة بطابع شخصي، ولكننا نود فقط أن نشير إلى إحدى قصائده للبيانو من مجموعة «أقنعة Masques» سنة ١٩١٧، فالأولى

بعنوان «شهر زاد» وهذه المجموعة الثلاثية من القصائد للبيانو المنفرد (مصنف ٣٤) من مؤلفاته المبدعة التي تحمل بصمته الشاعرية ونسيجه الموسيقى الخاص المتأثر بموسيقاه الشعبية تأثيرا ناضجا مباشرا في هذا القصيد.

ألف ليلة في مصر[١]:

أما في مصر فإن انعكاسات ألف ليلة وليلة تكاد تقتصر على إطار التلحين للأغاني البسيطة، فقد قدمت فرقة عزيز عيد وفاطمة رشدي مسرحية بها بعض الأغاني بعنوان «ليلة من ألف ليلة»، ثم قام أحمد صدقي بتلحينها في صورة أوبريت في الخمسينات المبكرة وتولى محمد حسن الشجاعي «توزيعها» وقام بالبطولة الغنائية لهذا العرض الذي قدمته الفرقة القومية: كارم محمود وشهر زاد.

وصور شهر زاد التي تتردد في إعلامنا كل عام، قد نالت اهتمام بعض الملحنين مثل سيد مكاوي ومحمد الموجي وغيرهما ممن تناولوا هذه «الشخصية» تناولا موسيقيا بسيطا وناجحا في إطار هذا النوع الموسيقى الخاص.

أما الإبداع الموسيقى المتكامل العناصر والمكتوب بلغة موسيقية متطورة، يمكن أن يتقبلها العالم كله عبر حدودنا، مبتعدين عن مجال الأوبرا، نظرا للصعوبات الجمة التي تحيط بالتنفيذ، وتقف عثرة في سبيل خروج هذه الأعمال للنور. لأنها تؤلف بأسلوب موسيقى «متعدد الأصوات» على النهج الغربي للتأليف الموسيقى، فإن هذا النوع من المؤلفات المصرية بدأ يأخذ مكانه على الساحة الموسيقية في مصر. فقد كتب المؤلف كامل الرمالى معالجة أوبرالية لقصة من قصص ألف ليلة هي «قصة الصائغ البصري حسن»، وذلك في أوبرا بعنوان «حسن البصري» ولم يقدم منها للجمهور حتى الآن إلا الافتتاحية الأوركسترالية التي تدل على أسلوب موفق في التلوين

(١) أضيف هذا الجزء مع توسع جديد لم ينشر من قبل عن أوبرا «أنس الوجود» لعزيز الشوان.

الأوركسترالي الإيحائي، وأعلنت الأوبرا أنها ستقدمها في صورة حفل (كونسير) غنائي[1].

أنس الوجود لعزيز الشوان:

عزيز الشوان واحد من أهم شخصيات المؤلفين المصريين القوميين من الجيل الثاني (١٩١٦ - ١٩٩٣)، وهو صاحب أكبر عمل موسيقى مأخوذ عن قصة من ألف ليلة وليلة وهو أوبرا «أنس الوجود»، عن حكاية «أنس الوجود مع محبوبته الورد في الأكمام»، وهي الحكاية التي جاءت في الليلة ٣٩٤ في كتاب ألف ليلة وليلة. والقصة كما جاءت في ألف ليلة ليس لها معالم تاريخية واضحة تدل على عصر معين، ولكن الشاعر الذي أعدّ الكتيب (اللبرتو) لأوبرا أنس الوجود لعزيز الشوان - وهو سلامة العباسي - جعلها تنتمي لفترة تاريخية معينة في مصر، وربط بين اسم الجندي أنس الوجود بطل القصة، وبين جزيرة أنس الوجود (فيله) في أقصى جنوب مصر وبين قصة الأوبرا.

عزيز الشوان والأوبرا: لم تكن «أنس الوجود» هي أول تجربة في تلحين الأوبرا لعزيز الشوان، الذي درس الموسيقى في مصر ثم استزاد منها في دراسات بالاتحاد السوفيتي على فترتين كانت ثانيتهما في كونسرڤتوار موسكو على يدى آرام خاتشا توريان[2]. وقد مارس الشوان تلحين أوبرا بعنوان «عنترة» خلال فترة دراسته الأولى[3] في روسيا في الخمسينات المتأخرة، وسجلت الافتتاحية الأوركسترالية لهذه الأوبرا للشوان في روسيا حينذاك.

وبعد سفر الشوان في أواخر الستينات لموسكو للدراسة مع خاتشاتوريان عاد إلى مصر وتقدم لمنَح تفرغ الفنانين، وهو نظام استحدثته وزارة الثقافة لإتاحة الظروف النفسية والمادية المواتية من التفرغ لإبداع عمل فني كبير

(١) قدم العرض المشار إليه فعلا كحفل غنائي للأوبرا مع الأوركسترا، وأكد أهمية هذا العمل موسيقيا.

(٢) كان في ذلك عام ١٩٦٧، ١٩٦٨.

(٣) على شعر لأحمد شوقي سنة ١٩٤٨، وهي لم تقدم كاملة ولم يسمع منها إلا الافتتاحية.

لا يستطيع المؤلف إنجازه (وسط مشاغل حياته العملية أو الوظيفية العادية) بعيدا عن معوقات كسب العيش. وحصل الشوان على هذه المنحة لأكثر من عامين وأنجزها فعلا ولم تقدم هذه الأوبرا إلا في التسعينات، بعد وفاة مؤلفها، حيث قدمت لأول مرة في صورة حفل غنائي ١٩٩٤ تضمن أهم الأغاني فيها وأهم الأجزاء الأوركسترالية، ثم أعيد تقديم هذه النسخة Concert version مرتان مع تناوب أدوار البطولة النسائية فيها بين عدد من أكبر فنانات الأوبرا المصريات، وأخيرا استطاع المركز الثقافي القومي للأوبرا، أن يقدم هذه الأوبرا كاملة بإخراج مسرحي متكامل لأول مرة، في خطورة غير مسبوقة سنة ١٩٩٧، وقام بالإخراج مخرج فرنسي[١]، وسجلت الأوبرا للتليفزيون ولقيت نجاحا واسعا أدى إلى إعادة تقديمها حتى أصبحت الآن من أعمال الريبرتوار في الأوبرا المصرية، وهي بهذا تحتل مكانا تاريخيا مهما على الساحة الموسيقية المصرية في مجال الأوبرات المصرية.

وقد كان تصميم المناظر بالذات موفقا جدا[٢] في بساطته، وأغلب المشاهد بها لمسات عربية (حيث المفترض أن الأوبرا تدور في «نهاية العصر القبطي والفترة الأولى للفتح العربي»، وكان أسلوب التلحين للغناء بصفة عامة موفقا من حيث وضوح مخارج الحروف بما يسمح بنطق عربي واضح للنص، وإن كانت المنطقة الصوتية التي اختارها المؤلف لدور البطلة ورد الأكمام تقع في منطقة وسط ما بين نطاق صوت السوبرانو وصوت المتزو سوبرانو الأخفض منه، وهو ما أحاط أداء دور البطولة الغنائي فيها ببعض الصعوبات الفنية). ومن ألمع فقرات هذه الأوبرا الكتابة الأوركسترالية[٣] البحتة والتي يبرز منها بصفة خاصة الإنترمتسو Intermezzo، أي الفاصل الأوركسترالي، الذي يأتي بين مشهدي الفصل الأول.

(١) اسمه ميشيل جياس Gies.

(٢) كان تصميم الملابس والديكور للفرنسي آلان روسيل.

(٣) قام يوسف السيسي بقيادة الأوركسترا في كل العروض.

وشاركت فرقة باليه أوبرا القاهرة في رقصات الباليه التي صممها عبد المنعم كامل وستورشكوف.

وهناك كذلك مشهد الباليه في الفصل الثاني الذي يصور محاولات أنس الوجود لعبور النيل والمخاطر التي يلاقيها من التماسيح وصراعه معها حتى أمكنه أن يسيطر عليها ويقودها بعيدا عنه، وذلك خلال رحلته الشاقة إلى الجزيرة التي نفيت فيها حبيبته الأميرة ورد الأكمام، حين رفضت الزواج من السلطان، مما وضع والدها الوزير في مأزق خطير عالجه بنفيها لمدة عام هي ووصيفتها في جزيرة نائية يتعذر بلوغها إلا بعد مواجهة المصاعب التي يصورها هذا المشهد للباليه وهو مكتوب بتلوين أوركسترالي شيق. وكان البطل قد سعى إلى حبيبته في منفاها لكي يحلّها من وعدها له بالحب الأبدي، حينما وجدها قد تعرضت لهذه العقوبة الصارمة من أبيها. ويتجه ختام الأوبرا نحو «النهاية السعيدة»، حيث يصل والد البطلة ليكتشف وجود الجندي أنس الوجود فيأمر بقتله ولكنها هي تعرض حياتها فداء لحبيبها، وإزاء هذا التطور الدرامي يرق قلب السلطان لهما ويتقبل فكرة زواجهما، وتنتهي الأوبرا في جو الوئام والحب والأمل.

ومن أنجح الفقرات الغنائية في تلحين الشوان لأنس الوجود المناجاة التي تبثها ورد الأكمام أحزانها في وحدتها (في الفصل الثالث)، فتغني «أين أنت الآن في هذا الوجود، أنس الوجود؟» وهي آريا غنائية ناجحة ومؤثرة بنبراتها اللحنية الشرقية المحببة، والتي وفقت بين الزخرف الشرقي اللحني وبين درامية التعبير الموسيقى، وهي تعد من القمم النفسية والغنائية في أوبرا «أنس الوجود» لعزيز الشوان، أهم ما شهدته ساحة الموسيقى المصرية من إبداع على أساس حكاية من ألف ليلة وليلة.

مجنون ليلى في الموسيقى[1]

كان الحب، وسيظل أبدًا، أقوى عواطف البشر وأجملها، وأقدرها على إثارة خيال الفنانين وإلهام إبداعهم في كل العصور. وقد عرف العالم قصص الحب الشهيرة، فتغنَّى العرب بحب قيس وليلى، وعرف الغرب روميو وجوليت، وآبيلار وهلويز، ولورا وبترارك..

وجدت قصص الحب العظيم تعبيرها في فن الشعراء والأدباء، والرواة الشعبيين، ولكنها لم تصبح موضوعًا لأعمال موسيقية فنية كبيرة، إلا منذ القرن التاسع عشر في ظل «الرومانسية»، حين تقاربت الفنون واتجهت نحو التوحد، وحين أبدع الموسيقيون أعمالاً «وصفية» تعبر عن موضوعات أدبية أو لوحات أو قصائد، كان مؤلف الموسيقى يكتب لها «برنامجا وصفيا» في كلمات قليلة لكي توضح له أهدافه التعبيرية لهذا النوع من المؤلفات الموسيقية «ذات البرنامج»، والتي عرفت كذلك بالموسيقى «البروجرامية».

وفي الآونة الأخيرة قامت كاتبة هذه السطور بدراسة للمؤلفات الموسيقية الفنية التي كتبها مؤلفو الغرب تعبيراً عن موضوعات أو أجواء «عربية»، وكان هدف تلك الدراسة بحث تصور الغربيين للموسيقى العربية، وكيفية تمثلهم لها وتعبيرهم عنها، فوجدت أن قصة قيس وليلى قد ألهمت عددا من المؤلفات الموسيقية متفاوتة الصيغ، أبدعها عدد من المؤلفين الروس في هذا القرن. وقد أثار اهتمام هؤلاء المؤلفين الموسيقيين الخمسة لديها شوقًا للاستماع إلى

(١) آفاق عربية ـ السنة الثانية عشرة ـ تشرين الثاني ـ ١٩٨٨.

أعمالهم ولتقصي مصادرها وتحليلها موسيقيًا، ومحاولة مقارنة الصور الموسيقية المختلفة، التي صاغ فيها هؤلاء المؤلفون تصورهم لقصة العشق الخالدة ومصير العاشقين الحزين. وكانت رحلة الاستماع والدراسة والتحليل لما كتب على قصة «ليلى والمجنون» موسيقيًا رحلة ممتعة وشائقة، موسيقيا وأدبيا، ولعل السطور الآتية تنقل للقارئ بعض متعتها وتحفزه إلى متعة الاستماع إليها.

كان المؤلف الآذربيجاني عزير جاد جيبيكوف[1] Gadjibekov، رائد الموسيقى الآذربيجانية، أول من كتب موسيقى لمسرحية «ليلى والمجنون» في أوائل هذا القرن، ومن بعده تناولها مؤلف أرمني يسمى آرمين تيجرانيان، فكتب موسيقى تصويرية لمسرحية «ليلى والمجنون» ولكنها لم تنشر كعمل موسيقي قائم بذاته. وفي عام ١٩٤٠ كتب راينهولد جليير Gliere (١٨٧٥ - ١٩٥٦) أوبرا «ليلى والمجنون»، وكان ذلك أثناء إقامته وعمله في باكو، عاصمة آذربيجان، والتي أوفدته إليها السلطات الحكومية ضمن خطتها للنهوض بالتعبير الموسيقي المحلي لجمهوريات الأقليات (غير الروسية). ثم كتب سيرجي بالاسانيان Balassanian في عام ١٩٤٧ موسيقى لباليه في الموضوع ذاته وبالعنوان ذاته. وأخيراً، وليس آخرا، كتب المؤلف الآذربيجاني المعاصر كارا كاراييف قصيداً سيمفونيا للأوركسترا عن قصة «ليلى والمجنون».

والصفة المشتركة التي تربط بين هؤلاء المؤلفين هي انتماؤهم للقوقاز، باستثناء جليير، فهم جميعًا إما من آذربيجان أو من أصول أرمنية، (ومعروف عن آذربيجان وآرمينيا أنهما من جمهوريات القوقاز)، هذا وإن كان لكل جمهورية خصائصها الثقافية المميزة في اللغة والجنس والثقافة والتراث الشعبي والفني، وبخاصة الموسيقى منه. وسوف نعرض هنا ثلاثة من هذه الأعمال

(١) ينطق حرف H في اللغة الروسية g، ولذلك تحول اسمه إلى «جادجيبيكوف».

الخمسة، وقع عليها الاختيار لأنها تعبر عن قصة ليلى والمجنون في أنواع ثلاثة متباينة من المؤلفات الموسيقية هي: المسرحية الغنائية لجاد چيبيكوف، وموسيقى الباليه (وبالذات المتتابعة الأوركسترالية المستمدة من الباليه) لسيرجي بالاسانيان، والقصيد السيمفوني للأوركسترا من تأليف كارا ـ كارابيف، وخاصة أن المؤلفين الثلاثة يمثلون أجيالاً ووجهات نظر فنية متباينة، وينطلق كل منهم من قاعدة موسيقية وفكرية تميزه عن الآخرين، وهذا ينطبق في حالة جاد چيبيكوف ومواطنه كارا كارابيف الآذربيجاني، فلكل منهما فلسفة في تطوير موسيقى بلاده، ولكل منهما أسلوب موسيقي متميز في معالجته للغة الموسيقى، وفي عرضه للقصة.

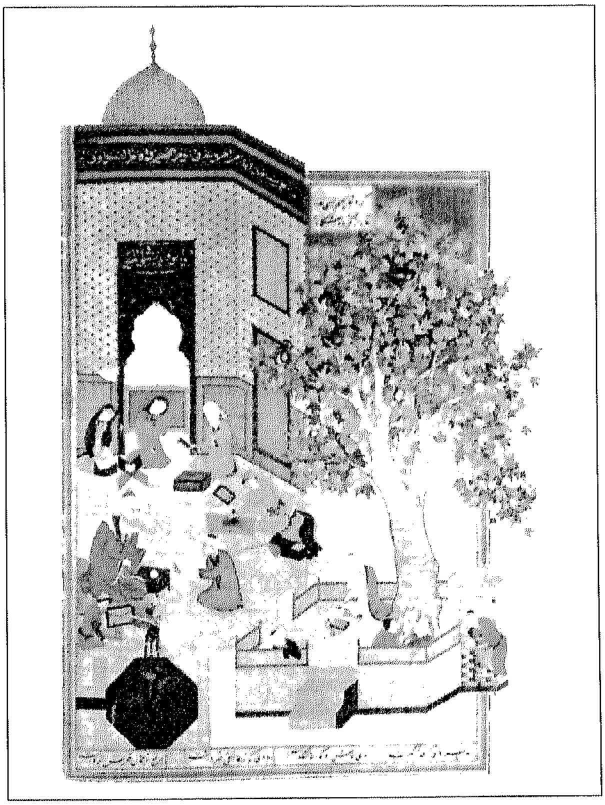
أما راينهولد جليير، فإن اهتمامه بقصة حب ليلى والمجنون لها ملابسات تستحق أن تذكر هنا، فقد جاء اهتمامه بهذه القصة في إطار «مهمة» فنية رسمية، إذ أوفدته السلطات السوفييتية الرسمية إلى باكو، ضمن خطة الدولة لتشجيع القوميات غير الروسية، (أو قوميات الأقليات) للنهوض بموسيقاها «القومية»[1] واستنباط لغة موسيقية تعبر عنها، على أساس من تراثها المحلي. وهناك عاونه بعض الموسيقيين المحليين في اختيار ألحان شعبية من تراث «المُقام» التي استخدمها في تلك الأوبرا ليلى والمجنون. ولعل انفعال أهل تلك البلاد بالقصة أصدق من المؤلف «الزائر»، ولعل تعبيرهم عنها في إطار لهجتهم الموسيقية المتوارثة أبلغ وأكثر تلقائية، لذلك آثرنا أن نسلط الأضواء على ليلى والمجنون، كما عبر عنها جاد چيبيكوف في «أوبراه» أو كارا كارابيف في قصيده السيمفوني، ومتتابعة الباليه لسيرجى بالاسانيان.

(١) ظهرت «القومية» في الموسيقى الأوروبية منذ أواخر القرن الماضي، مواكبة لحركات اليقظة والتحرر القومي، في الشعوب الصغيرة التي لم يكن لها دور إيجابي في مسيرة الموسيقى الأوروبية، وقد أسفرت عن إثراء الموسيقى الغربية بما أدخلته إلى أبجديتها من عناصر جديدة شائقة استمدها مؤلفوها من تراث بلادهم الشعبي المحلي... ومن أشهر المدارس القومية: التشيكية والروسية والمجرية والإسبانية.

جاد چيبيكوف وليلاه:

عزير حسين أوغلى جاد چيبيكوف (١٨٨٥ ـ ١٩٤٨) Gadjibekov رائد من رواد النهضة الموسيقية في آذربيجان، فقد حمل لواء الموسيقى الفنية فيها وأرسى دعائمها في مجالاتها المختلفة، فهو الذي نشر التعليم الموسيقى الحديث وأساليب التأليف الموسيقى الفنية الغربية في بلاده، وهو مؤسس أول مدرسة موسيقية على النمط الغربي في باكو سنة ١٩٢٢ والتي تحولت سنة ١٩٢٦ إلى «كونسرڤتوار» هذه الجمهورية، وفيه قام بالتدريس ثم تولى إدارته، وتخرج على يديه جيل من المؤلفين الموسيقيين ممن لمعت أسماؤهم: وقد كان لجاد چيبيكوف دور حيوي في ثقافة بلاده أوسع من نطاق التأليف الموسيقي، فهو متعدد المواهب، كان أستاذًا ومنظمًا وعالمًا وباحثًا، وهو ما ينطق به مجلده الكبير: «أصول الموسيقى الشعبية الآذربيجانية» الذي استغرق قرابة أربعين عامًا، ويعتبر مرجعا رئيسا في هذا الميدان منذ نشره سنة ١٩٤٥، وليست الموسيقى مجال نشاطه الوحيد، فقد كانت له إنجازات مرموقة في محو الأمية في بلاده، كما أنه قام بترجمة بعض الروائع الأدبية للغة التركية (السائدة في بلاده حينئذ) ووضع قاموسا روسيًا ـ آذربيجانيًا وغير ذلك من الأنشطة التعليمية والثقافية والواسعة. وقد أسهم بدور رئيسى في نشر الموسيقى بعد ثورة سنة ١٩١٧، وعاون على إنشاء اتحاد المؤلفين الموسيقيين في جمهوريته، ورأسه لبضعة أعوام، ثم عمل في سكرتارية اتحاد المؤلفين الموسيقيين المركزي بموسكو.

ولكن نقترب من عالمه الموسيقي ومثله الفنية، علينا أن نلقي نظرة موجزة على الخلفية الثقافية التي نشأ فيها. فقد ولد في أسرة من الطبقة المثقفة، في فترة كانت بلاده فيها فقيرة محدودة السكان، تقتسمها لغتان، ولم تكن لها هوية ثقافية واضحة المعالم. أما في الموسيقى فلم أعرف لها إلا لهجة موسيقية واحدة، هي «تراث المقام» (أو «المجامى» كما ينطقونه، وهي صيغة الجمع



ليلى وقيس في المدرسة

لمصطلح «مقام» mugam أو maqam، وهذا معنى محدد يستخدم فيه مصطلح مقام، يختلف عن مفهوم «المَقام mode»، أو السلم المقامي). وكان هذا التراث الموسيقى العريق هو اللغة الموسيقية الوحيدة السائدة في تلك البلاد، وهو فن أقرب للموسيقى التقليدية «الفنية» منه إلى الموسيقى الفولكلورية (الشعبية)، (وهي التي يبتكرها العامة تلقائيّا، مواكبة لملابسات حياتهم، دون أن يكون لديهم إعداد موسيقى خاص، ودون حاجة لتعلمها على من يتقن فنونها). وتراث «المُقام» الآذربيجاني هذا أقرب في طابعه العام للموسيقى العربية الفنية، أو موسيقى الحضارة الإسلامية، السائدة في بلادنا اليوم، وهو مثلها تداخلت في تكوينه مؤثرات إقليمية عديدة، هو ما يتجلى في مقاماته (أي السلالم المقامية التي تبنى عليها ألحانه)، وفي إيقاعاته المركبة المتشابكة والعرجاء (الأحادية)، وفي آلاته الموسيقية ورنينها المميز، ثم في أسلوب الغناء الحر المسترسل والمنمق بالزخارف والشبيه بفن «الموال» عندنا وبصفة عامة، فإن هذا التراث الموسيقى الآذربيجاني وثيق الروابط، جماليّا، بالموسيقى العربية، وهو ما يضعه في موقع متناقض مع التراث الموسيقى لبقية بلاد القوقاز (أي آرمينيا وچورجيا)، وهو تناقض أو تباين تفسره الأصول الإسلامية الشرقية لآذربيجان.

وإذا شئنا التعريف بهذا التراث بشكل أدق فنستطيع القول بأنه يتألف من حصيلة غنائية متوارثة، لحنت على نصوص شعرية قديمة (وإن ظهرت فيه في هذا العصر أحيانا نصوص معاصرة تعكس الحياة الحاضرة). وقد تناقلته الأجيال، بطبيعة الحال بالتواتر الشفهي، ويتعلمه المغنون والعازفون من الأجيال السابقة بالسماع، وتؤديه عادة مجموعة تتكون من مغنٍّ أو مغنية، يسانده عازفون قلائل على آلات وترية مثل «الطار» - وهو آلة وترية ذات رقبة طويلة عليها دساتين، لعله أقرب لآلة الطنبور - ومثل «الكمنجة» - وهى نوع من الربابة المتطورة - وآلات نقر إيقاعية، مثل الدف وطبلة محلية عالية الصوت (يعزفها «الخانا نديست» نسبة لاسمها). وقد يكون من آلاته كذلك

العـود. وجـدير بالذكـر أن تراث «الـمُقـام» ليس مـقـصـورا على آذربيـجـان وحـدها، بل هـو مـتـداول في غـيـرها من جـمـهـوريات أواسط وشـرق آسـيـا الإسـلامـيـة مثـل أزبكسـتـان، وطاچكستان وكـازاخسـتـان وغـيـرهـا . وألحـان هذا التراث ذات سـلالـم مقـامـيـة، أي «مقـامـات» قـريبـة في طابعـهـا ومسـمـيـاتها وأبعـادها من مقـامـات الموسـيقى العـربيـة، وهو مـا يؤكـد الجذور الموسـيقـيـة والثقـافيـة المشـتـركة! فمن هذه المقـامـات مثلا : الراسـت والبيـاتي، والسـيـجاه (سيكاه) والجهاركـاه. ومن المقـامـات السـبعـة تبني ألحـان هذا التـراث الغنائي، وربما كانت تلك المقـامات قديما تحتوي مثل مقاماتنا على البعد الوسيط المميز، والذي يسـمى تجاوزاً بثلاثة أرباع الصـوت، ولكن ذلك البعـد اختفى الآن من مـوسيقى آذربيـجان، وكـان ذلك على يدي جـاد چيبيكـوف، إذ أن جهـوده في تحديث وتطوير موسـيقى بلاده أدت إلى القـضـاء التـدريجي علـى تلك الصـفـة النغمية المميزة، فتلاشت الآن تقريباً.

في غـمـرة حـمـاس جاد جيبيكـوف لتطبيق المفـاهيم الـغـربيـة الموسيـقـيـة على مـوسيقى بلاده - (وهي المفـاهيم والأسـاليب التي درسـهـا في الكـونسـر ڤتـوارات الروسـيـة) لم يشـعـر بأنه يفـسـر التـراث ضـمـن قـالب غـربي في هـارمـونيـاته وبوليفونيته (تشابك الألحان فيه)، وأنه يطبق مفاهيم الغرب على عالم جمالي بعيـد عنها، ولا يخضع لهـا إلا بفـهـم عـميـق واختيـار دقيـق لأسلوب التطوير. وكـان جادچيبيكـوف يعـتـبـر هذه الأبعـاد المـيـزة عـقـبـة في سـبـيل «تحـديث» مـوسيقاه، لذلك أراد أن يتجنبها ويبعـدها من كتاباته ومن تعليـمـه، اختصـارا للطريق ووصولا إلى تطويعها للمفاهيم الغربية. وكان الرجل بمواقعه القيادية التي شغلها قبل وبعد الثورة على رأس الحركة الموسيقية، قادرا على نشر مبادئه الفنيـة وتطبيق وجـهـة نظره الرافضة لكل ما هو مميز لهـذا التراث ومـخـتلـف فيـه عن الموسيقى الغـربيـة، ولـيس هذا الفصـام الفكـري فـريداً في تاريخ الموسيقى، بل نلمسه في كـثـيـر من البـلاد التي تسـعى إلى تطوير موسـيـقـاها بالأسـاليب

الغربية لأول مرة. وهذا الفصام الموسيقى تجلى بأعمق صوره، في تلحينه لأوبرا «ليلى والمجنون»، رغم أنه كتبها قبل أن يتم دراساته للتأليف الموسيقى في كونسر ڤتوارسانت بطرسبورج. ومهما كان الحكم الفني على هذه المسرحية الغنائية، فقد حظيت بشعبية كبيرة داخل بلاده وإن لم تنتشر كثيراً خارجها، وهو ما سنعرض لأسبابه في السطور التالية، وقد كتب هذا المؤلف بعد «ليلى» عددا من الأوبرات والأوبريتات، نذكر منها بصفة خاصة: (ابن الأعمى) التي كتبها في مرحلة أنضج من حياته الفنية.

ولكن هل يمكن حقا أن نعتبر «ليلى والمجنون» لجاد چيبيكوف أوبرا بالمعنى الحقيقي؟ قد لا نذهب بعيداً بحثًا عن الإجابة، فهو يروي في مذكراته ظروف تلحينها: نشأت عندي الرغبة في كتابة موسيقى على قصة «ليلى والمجنون» حينما شاهدت المسرحية، تؤديها فرقة للهواة في بلدتي وأنا صبي صغير، فقد تركت في نفسي أثرًا عميقًا جعلني أحلم باليوم الذي أستطيع فيه أن أعبر عن هذه القصة بالموسيقى. وعندما ذهبت إلى باكو، بعد ذلك بسنوات للدراسة، قررت أن ألحن شيئا شبيها بالأوبرا على هذا الموضوع!» وهكذا شهد جمهور باكو سنة ١٩٠٨ أول مسرحية غنائية بعنوان «ليلى والمجنون» لهذا المؤلف الشاب، الذي لحنها على شعر لنظامي، ولشاعر آخر من مواطنيه يسمى «فيضولي» من القرن السادس عشر، انتشرت قصته «ليلى والمجنون» في الأدب الشعبي المحلي.

قصة «ليلى والمجنون» في أوبرا جاد چيبيكوف:

جدير بنا قبل أن نعرض للأسلوب الموسيقى الذي لحن به المؤلف عمله «الشبيه بالأوبرا»، أن نعرض القصة، كما جاءت في هذه الأوبرا، ذلك أن قصة «ليلى والمجنون»، كما أخذها جاد چيبيكوف ومواطنوه تختلف في قدر من تفاصيلها عن قصة قيس وليلى العربية، وإن كانت أوجه الاختلاف ثانوية لا تمس جوهر الصراع.

تبدأ القصة حين يلتقي الشابان (في المدرسة) فيقع كل منهما في حب الآخر، ويتوسل قيس إلى والده أن يطلب له يد ليلى، ولكن أسرتها قد سمعت بهذا الحب ـ وبأثره على شخصية قيس الملقب بالمجنون من فرط الحب ـ فترفض زواجهما. وترضخ ليلى لحكم الأسرة رغم اعترافها بحبها العظيم لقيس. ويستبد الحزن واليأس بقيس فيهيم على وجهه في الصحراء وبين الوحوش، لاهمَّ له إلا أن ينشد الشعر في حب ليلى، ويحاول إبلاغه إليها. ويسعى إليه والده محاولاً أن يعيده إلى رشده، ويأخذه للحج، لكن ذلك لايغير ما بنفسه. ويلقاه ابن نوفل المحارب الشجاع ويأسى لحاله، ويتدخل لدى أسرة ليلى لكي ترضى الأسرة بتزويجها بقيس التعيس، ولكن جهوده تفشل. ويتقدم ابن سلام لخطبتها فتوافق الأسرة، وفي ليلة الزفاف يمرح الضيوف، بينما ليلى مثقلة القلب حزينة، وتعترف لزوجها بحبها لقيس وحده، ويصبر عليها زوجها محاولاً إرضاءها باللين، آملا أن تشفيها الأيام من هذا الحب الطاغي، حتى تقبل عليه طواعية واختيارا.[1] أما قيس فإنه يزداد نحولاً وجنونًا، ويزداد شعْره حنينا وعذوبة، يتهمها بأنها خانت عهده وحطمت حياته، فتمرض ليلىَ فتموت على ذراعي زوجها، ويسعى المجنون إلى قبر ليلى، التي أصبحت بموتها ملكًا له وحده، ويسقط صريعًا على قبر محبوبته من فرط حنينه وآلامه.

أوبرا بغير مدونة موسيقية!

العجيب في أمر هذا العمل الشبيه بالأوبرا أنه ليس له مدونة (أي النوتة الكاملة للأوركسترا والغناء) موسيقية كاملة، تضم معا كل الأجزاء التي يعزفها الأوركسترا ويؤديها المغنون المنفردون (أدوار البطولة) وفقرات الكورال

(١) من الواضح أن نظامي اطلع عن الأصل العربي وتقيد به في مجمله، إلا في بعض التفاصيل، ومنها مثالية ليلى في موقفها من الحب ورفضها الاستسلام لغير من تحب حتى ولو كان زوجها الشرعي (انظر د. عبد النعيم إبراهيم).

والثنائيات (الدويتات) وما إلى ذلك من العناصر المعروفة في تكوين الأوبرا بمعناها الشائع في الموسيقى الأوروبية. والسر في ذلك هو أسلوب التلحين الذي كتب به المؤلف هذه الموسيقى: فقد جعلها مزيجًا من الغناء المسترسل (الحر الإيقاع) الموشى بالزخارف الشرقية الرقيقة، والذي يرتجله المغنون المنفردون، الأربعة في الأوبرا وهم: ليلى، قيس أو المجنون، والدْ قَيْس، وابن سلام. وهم يرتجلون أدوارهم في الأوبرا غناءً على نسق الغناءَ التقليدي المعروف في فن «المقام» الآذربيجاني، مستخدمين نفس أنغام مقامات الموسيقية ونصوصها الشائعة المتداولة عن قصة حب ليلى والمجنون، ثم أحاط المؤلف هذا الكيان الغنائي الشرقي الرقيق بمصاحبة من أوركسترا غربي التكوين، كتب له فقرات هارمونية بلغة بسيطة ساذجة، تحيط بالغناء في صورة «افتتاحية»، أو فقرات للوصل بين الأجزاء الغنائية والكورالية.

فالأوبرا تبدأ بافتتاحية قصيرة للأوركسترا (مكتوبة في السلم الغربي الرئيسي) بأسلوب هارموني خفيف ومبسط، وتتفرع عنها أقسام متفاوتة الأجواء، أحدها يبرز بعد الثانية الزائدة، المميز لفصيلة الحجاز في موسيقانا. والأوركسترا هنا محدود العدد لكنه يضم النوعيات الثلاث من الآلات. وفي قسم آخر تقوم آلة «الفلوت» بتقديم عزف منفرد، تعقبه فقرة خطابية سريعة تنهي هذه الافتتاحية نهاية شديدة الوضوح «بقفلة تامة مكررة في أوضاع مختلفة»، وفجأة وكأنه قد قلب الصفحة تمامًا، نفاجأ بتقاسيم وترية شرقية منطلقة في براعة وعذوبة، تنقلنا بصورة مفاجئة، وغير ممهدة لعالم شرقي الشذى، يبدو فيه العزف المرتجل والتقاسيم الشجية، وكأنها هالة تحيط بذلك الغناء الشجي، الذي تشدو به أصوات رخيمة توحي بقرابة موسيقية وروحية من طابع «العتابا والميجانا»، وهنا ينقل هذا الغناء «المفرد اللحن» للمستمع شعوراً بالحزن العميق الذي يغلف أحداث المسرحية التالية، وفي هذه الفقرات الغنائية المسترسلة المرتجلة، يتحقق التعبير العاطفي بأبسط الوسائل، عن طريق الكلمة المغناة

ودفء الصوت وانعطافاته الحساسة في الأداء الدافيء المشع ألما ووجداً . ثم تأتي فقرة كورالية، يعلق فيها الكورال على مسار الأحداث، وهي ما يمكن أن نسميه تجاوزاً بالكورال. فهو كورال يجمع عدة أصوات في غناء مفرد اللحن، ثم فجأة تعود موسيقى الأوركسترا مرة ثانية في فاصل أوركسترالي يمهّد للأحداث التالية، ولمزيد من التقاسيم الشرقية والغناء المنطلق.

وهكذا تسير الموسيقى في تناوب - يبدو للمستمع المعاصر المتذوق تناوبًا قلقًا - بين عالمين أو قطبين متباعدين تمامًا، لم يستطع المؤلف أن يوجد بينهما تآلفًا أو حتى قنطرة لعبور نفسي وفني مستساغ. ولعل حداثة عهده بصنعة التأليف الموسيقي في ذلك الحين، هي التي تفسر ذلك التناوب المفاجئ، وذلك المزج القلق بين العالمين، فهو لم يكن قد التحق بالكونسرڤتوار لدراسة التأليف الموسيقى بعد، ولكنه كان حقا يقف بين العالمين الموسيقيين ولا يدري كيف يوفّق بينهما!! ومن الواضح أن جاد چيبيكوف لم يضع يده على أحد الحلول الجذرية لتطوير مثل هذا التراث الشرقي - مفرد اللحن - في اتجاه غربي، يعتمد على تكثيف النسيج وتشابك الألحان (هارمونيا وپولفونيا)، فالغناء الشرقي الشجي يسير مع الآلات الوترية الشعبية المصاحبة في مسار متحرر الإيقاع، مفرد اللحن، حافل بالمنعطفات الزخرفية البديعة التي تدل على تمكن المغنين والعازفين من هذا التراث - في حين تسير الفقرات الأوركسترالية في مسار غربي بعيد عن محاولة الاندماج أو التوفيق، وكأن مهمتها أن تنقل المستمع فجأة بعيداً عن عالم الغناء، إلى أرض واقع موسيقى غريب. وقد يكون هدف المؤلف أن يمهّد بها للانتقالات النفسية من مشهد لآخر، أو لعلّه أراد أن يوظف هذه الطاقات الفنية في تفسير الأحداث والتعليق عليها في إطار كورالي محلي، وجدير بالذكر أن فقرة الكورال من الفصل الرابع تؤدي هذه الوظيفة نفسيًا بشكل جيد، كما أن المؤلف كتب «مارشا» للأوركسترا في الفصل ذاته كان له وقع كبير عند المشاهدين.

وبصفة عامة، فإن هذا التناول الخاص لتلحين «ليلى والمجنون»

لجاد چيبيكوف له فضيلة إتاحة الفرصة للمغنين الشرقيين لكي يتغنوا بالتراث المقامي في إطار مسرحي ودرامي، ولكي يستخدموا فيه الأبعاد الشرقية الدقيقة الأصيلة للمقام الآذربيجاني - وهي التي حفظتها تسجيلات الأسطوانات لهذه الأوبرا - وأن يحفظوا للتاريخ بعض تلك الأبعاد الخاصة التي اندثرت بعد ذلك، وكادت تتلاشى منه، وهذا ما يضفي على الغناء الانفرادي وعزف التقاسيم في هذه الأوبرا رونقًا خاصًا، كان من فضائل هذا التلحين، وإن لم يتوافر هذا الرونق والتعبير للكتابة الأوركسترالية الغربية. ولا يزال هذا العمل الطريف صورة صادقة للخطى الأولى نحو تطوير الموسيقى الشرقية في اتجاه غربي قومي جديد، وهي مرحلة تلمس الطريق والمزج السطحي غير المندمج، وهي التي مرت بها الموسيقى القومية في أول نشأتها في عدد من بلدان الشرق. ومن حسن الحظ أن هذا العمل قد سجل على اسطوانات تسجيلاً أمينًا، بحيث يقدم للمستمع فرصة التعايش مع هذا التناول الغنائي الخاص لقصة الحب الخالدة.

القصيد السيمفوني «ليلى والمجنون» لكارا كاراييف:

كارا عبد الحافظ أوغلى كاراييف Kara - Karayev من الشخصيات المرموقة، من الجيل التالي لجاد چيبيكوف في آذربيجان، وهو في الوقت نفسه يمثل مرحلة أكثر تطوراً، ونضجًا في الموسيقى القومية الآذربيجانية المعاصرة، وهي مرحلة جيل حقق التعادل النفسي، وتجاوز صدمة الانبهار الأولى بالغرب، فأبدع أعمالا موسيقية وفقت في توظيف فنون التأليف الموسيقى الغربية المعاصرة، للتعبير الموسيقى القومي الجديد النابع عن الموسيقى المحلية.

ولد كارا - كاراييف سنة ١٩١٨ في باكو، ودرس الموسيقى في مدرستها، حيث بدأت مواهبه تنبئ عن نفسها، في ارتجالات شائعة كان يعزفها على البيانو، ثم التحق بعدها بكونسرڤتوار باكو، حيث درس فيه التأليف الموسيقى



المجنون مع الحيوانات المتوحشة

على جاد چيبيكوف، وحيث اتسع أفقه الموسيقي، بفضل دراسته على «محمدوف»، في فصل الموسيقى الشعبية بذلك المعهد، وأثارت هذه الموسيقى الشعبية فضوله وحماسه في آن واحد، فبدأ جولات في أنحاء جمهوريته، بحثًا عن الموسيقى الشعبية، وعاد من تلك الجولات بأفكار جديدة عن الموسيقى الآذربيجانية القومية الجديدة. مما دفعه إلى إعادة النظر في مؤلفاته الموسيقية المبكرة ومراجعتها.

ثم ذهب إلى موسكو، بعد الحرب العالمية الثانية، لكي يحقق طموحه القديم في دراسة التأليف فيها على ديمتري شوستاكوڤتس، وكان قد انضم لهيئة التدريس بمعهدها وبعد سنوات الدراسة الأربع عاد إلى بلاده، وهناك بدأ نشاطًا إبداعيًا واسعًا، كما تولى مواقع تعليمية وموسيقية مهمّة، منها التدريس بالكونسرڤتوار في باكو، ثم عمادته (من ١٩٤٩ - ١٩٥٣)، ومنها إدارة الأوركسترا الفلهارموني لتلك الجمهورية، وسكرتارية اتحاد المؤلفين الآذربيجاني من عام ١٩٥٢؛ وفي عام ١٩٦٢ تولى سكرتارية اتحاد المؤلفين الموسيقيين المركزي بموسكو.

ولهذا المؤلف أعمال موسيقية في شتى أنواع المؤلفات الكبيرة، إذ كتب عددا من الأوبرات نذكر منها «الحنان» و «الوطن» (بالاشتراك مع مواطنه جادچييف)، وكتب للباليه: «الفاتنات (أو الأميرات) السبع» و «طريق الرعد» كما كتب عددا من الكانتاتات أي «الغنائيات» المهمة للأوركسترا والكورال، منها «نشيد السعادة» و «أغنية من القلب». أما مؤلفاته للأوركسترا فأبرزها سيمفونياته الثلاث (١٩٤٣، ١٩٤٦، ١٩٦٥ على التوالي) «وراپسودية آذربيجانية»، وأخرى ألبانية وكونشرتو للڤيولنيه[1] والأوركسترا سنة ١٩٧٦،

(١) تحول كارا كاراييف في السيمفونية الثالثة وكونشرتو الڤيولينة في منتصف الستينات - إلى التأليف بأسلوب «لا مقامي» Atonal، أقرب لنظام صفوف الأصوات أي «الدوديكافونية» وهو نظام طالما شجبته السلطات السوفييتية فيما مضى وحذرت من استخدامه. ومن الطريف أن هذا التحول لم يقف عقبة في سبيل منحه جائزة ستالين سنة ١٩٦٧، وجائزة الدولة في آذربيجان سنة ١٩٥٦.

ومتتابعات من موسيقى الباليه نذكر منها: «الفاتنات السبعة أو الأميرات السبعة» و «طريق الرعد» وقصيده السيمفوني «ليلى والمجنون»، ومتتابعة كلاسيكية للأوركسترا الصغير ومؤلفات عديدة للغناء، منها ست رباعيات للخيام، وكتب عددا كبيرا من أنواع الموسيقى التصويرية للمسرح، وخاصة لمسرحيّات شكسبير وليرمونتوف وناظم حكمت ولوپي دي ڤيجا، والسينما لأفلام نذكر منها «جويا».

موقف كارا كاراييف من التطوير الموسيقي:

على الرغم من أن كارا كاراييف كان قد درس التأليف الموسيقى في باكو على جادچيبيكوف (قبل شوستاكوڤتش)، فإنه اختط لنفسه منهجا مستنيرا في تناول التأليف الموسيقى بلهجة قومية مستوحاة من موسيقى آذربيجان، منذ البداية، فهو وثيق الصلة بثقافة منطقته وبلاده، ومنها استمد أنجح وأغلب موضوعاته ونصوصه الشعرية: (جدير بالذكر أنه كتب بجانب ليلى والمجنون والفاتنات السبعة على أشعار لنظامي - ثلاثة تصنيفات للسوبرانو والأوركسترا على أشعار لنظامي أيضًا، وست أغان على رباعيات لعمر الخيام ١٩٤٦، ولحن للكورال كذلك عملاً بعنوان «الخريف». أما أسلوبه الموسيقى فهو وثيق الصلة بالتراث «المقامي» الآذربيجاني. فقد شغل نفسه بمقامات وأنغام ذلك التراث وبخاصة تلك التي تحتوي على بعد الثانية الزائدة (كما في فصيلة الحجاز عندنا)، فهي تطعم ألحانه في كثير من كتاباته الموسيقية، المبكرة والناضجة على السواء، وتنعكس تلك الأبعاد ذاتها على لغته الهارمونية الرصينة، وتضفي عليها صبغة شرقية ومعاصرة في آن واحد. والواقع أن كارا - كاراييف وضع يده على أحد الحلول الموفقة لخلق لغة موسيقية ثالثة: لا هي في بساطة التراث الشرقي الوحيد اللحن، ولا هي غريبة بعيدة عن روحه ومفروضة عليه أو مقحمة بين ثناياه، بل أن أسلوبه الموسيقى، إجمالاً، وفي قصيدة ليلى

والمجنون بصفة خاصة، اندماج شائق ومدروس بين خصائص الموسيقى الآذربيجانية الشرقية، وبين أساليب التأليف الموسيقى الغربي المعاصر، وهو يتجلى في أفضل حالاته عندما يتناول موضوعات من بيئته ومنطقته، ولذلك يعد قصيده السيمفوني الأوركسترالي «ليلى والمجنون» من أبلغ أعماله الموسيقية وأكثرها صدقا وأصالة.

القصيد السيمفوني: ليلى والمجنون:

القصيد السيمفوني (Symphonic poem) نوع من المؤلفات التي ظهرت لأول مرة في القرن التاسع عشر، وهي من نوع (Programme music)، أي الموسيقى التي تتخذ لها برنامجًا وصفيًا تعبر عنه أو توحي به. وفي هذا النوع من المؤلفات الأوركسترالية الكبيرة، تصور الموسيقى موضوعا خارجًا عنها، مثل قصة أو قصيدة أو لوحة؛ وبهذا تخرج الموسيقى عن إطارها الطبيعي المجرد لكي توحي بجو القصة أو الموضوع. ولمعالجة هذا التحول في طبيعة الموسيقى، من فن بحت إلى فن يسعى للوصف، يكتب المؤلف عادة كلمات موجزة يوضح بها «موضوع» أو «برنامج» القصيد السيمفوني، ليوجه بها خيال المستمع في إيحاء يعاونه على تتبع أهدافه الوصفية.

والقصيد السيمفوني الذي كتبه كارا كاراييف عن ليلى جاء احتفالا بذكرى مرور ثمانمائة عام على مولد الشيخ نظامي، وقد أنجزه المؤلف سنة ١٩٤٧، وقدم في باكو وقوبل بحفاوة وإعجاب مطلق منذ البداية. ولا يزال من الأعمال الأوركسترالية التي تقدم كثيرا في روسيا. وقد منح مؤلفه جائزة سنة ١٩٤٨، ولعله يمثل بين مؤلفاته، قمة الأسلوب القومي المعاصر في تلك البلاد، بما حققه من استخدام موفق لسلالم المقامات المتوارثة وأبعادها، في نسيج موسيقى هارموني وفق فيه بين مقامات مثل «البياتي شيراز» (وهو مقام تردّد كثيرا في موسيقاه)، وبين الهارمونية المعاصرة.

بناء القصيد السيمفوني:

الأصل في القصيد السيمفوني ألا ينقسم (مثل السيمفونية) إلى حركات، بل هو عمل طويل تختلف بداخله السرعات والأجواء النفسية، حسبما يمليه البرنامج الوصفي. وفي مثل هذا البناء الموسيقى المرن المتحرر من قواعد الصياغة أو البناء (الفورم Form) الكلاسيكية، لابد للمؤلف أن يسعى لتحقيق الترابط الداخلي بين أجزاء العمل الموسيقى الطويل (الذي قد يستغرق أحيانا مثل وقت السيمفونيات الكلاسيكية). وعليه أن يسعى لتحقيق الترابط الداخلي بوسائل أخرى، وهذا ما فعله كارا كارابيف حين اتبع في بناء هذا القصيد الطريقة الدائرية (Cyclic method) القائمة على استخدام لحن واضح يسمى اللحن الدال (Leitmotive) كركيزة للعمل الموسيقى. و «اللحن الدال» لحن قصير متميز السمات، يسهل تعرفه، وهو يعبر عن إحدى شخصيات «الموضوع»، ويرتبط بها نفسيا منذ بداية الموسيقى: ويتكرر خلال القصيد عدة مرات، ولكن بصور معدلة ومحورة تبعًا لتطور أحداث البرنامج الوصفي للقصيد.

باليه بغير رقص:

ويبدو أن كارا كارابيف قد كتب هذا العمل الأوركسترالي، وفي مخيلته جو الباليه، فهو يبدو من حيث تسلسل أفكاره وأقسامه، كما لو كان موسيقى لباليه، لكن بغير رقص، وربما أراد أن يخلد روميو وجوليت الشرق كما فعل بروكوفييف[1] في موسيقى باليه روميو وچوليت والتي اكتسبت منزلة مرموقة ضمن الأعمال الموسيقية المعاصرة.

ينقسم هذا القصيد السيمفوني داخليّا ـ على غير المألوف إلى ثلاثة أقسام لكل منها منطقه المستقل ودوره في الإطار الشامل للتصميم البنائي للعمل

(١) لعل باليه روميو وجوليت الذي ألفه بروكوفييف في الفترة ذاتها تقريبا، أثار حماس مؤلفنا لتخليد روميو وچوليت «نظامي في هذا القصيد».

كلّه. وفي القسم الأول منه يهيئ المؤلف المستمع للمصير التراجيدي لحب ليلى والمجنون، فنراه يستهل الموسيقى بواحد من ألحانه الدالة الثلاثة التي أقام عليها الموسيقى، و «لحن القدر» الذي يقدمه المؤلف في البداية لحين قصير يتميز بنبرات إيقاعية خطابية قاتمة، ويتجه مساره اللحني غالبًا نحو الهبوط، في دلالة نفسية واضحة، ولكنه يحتفظ بلحنيه الآخرين للقسم الثاني، وهو أطول أقسام القصيد وأكثرها تماسكا(١)، وفيه نسمع لحنًا يبدو أن مؤلفه أراده أن يرتبط بشخصية قيس (المجنون)، أو لعله أراده أن يكون شعارا موسيقيا دالاً على حب المجنون لليلاه، وهو لم يفصح بدقة عن مقصده، بل ترك الباب مفتوحًا لخيال المستمع. ويمضي النسيج الأوركسترالي في مسار شديد التماسك، ولكن السحب تتكاثف فيه تدريجيا ويسود الموسيقى جو حزين مستمد من لحن ثانوي، يطعم به المؤلف هذا القسم، وكأنه يريد أن يهيئ المستمع نفسيا للمصير المأساوي الذي ينتظر العاشقين. وفي هذا القسم يطلق المؤلف لنفسه العنان، فيكتب بالأسلوب الارتجالي الشرقي المسترسل لفن «المُقام»، وهو الأسلوب الذي ميَّز كثيراً من مؤلفاته في أواخر الأربعينات (من بداية السيمفونية الثانية التي كتبها في كونسرفتوار موسكو، وكأنه يريد أن يعلن استقلاله الموسيقى عن أستاذه الموقر شوستاكوفتش بتمسكه بالفن التقليدي الآذربيجاني!).

ويبدأ القسم الثالث من القصيد باللحن الدال الثالث وهو الذي يطلق عليه المؤلف «لحن المأساة»، وفي هذا القسم يلخص المؤلف تعبيره الموسيقى البليغ المؤثر عن المصير الحزين للعاشقين، ويختتم القصيد في جو شجي قاتم.

وإذا كان كارا كارايف قد قسم هذا القصيد (أو المتتابعة Suite، كما يسميها بعض النقاد!) إلى أقسام ثلاثة، فإن هناك -خيوطا نفسية وموسيقية قوية تقوم

(١) كتب المؤلف هذا القسم في صيغة (الصوناته Sonata) القائمة على موضوعين وتفاعل تم إعادة عرضهما، وهو مكتوب في أغلبه في المقامات الصغيرة (مينور) مع عناية خاصة ببعد الثانية الزائدة، وإن كان بناء الصوناتة فيه متحرراً نوعًا ما.

فيه بوظيفة الترابط الداخلي ؛ بما يقدم للمستمع في النهاية تعبيرا قوي الإيحاء متماسك البناء» عن قصة الحب الخالدة، في موسيقى وفق فيها مؤلفها بين عالمي «الشرق» بثرائه اللحني الشعبي - و «الغرب» بصنعته الفنية وأدواته التعبيرية المتقدمة، وبذلك خطا خطوات أبعد وأرشد على طريق الموسيقى القومية المتطورة، حل فيه المعادلة الصعبة ؛ معادلة دمج هذين العالمين والتوفيق بينهما دون إخضاع أحدهما للآخر.

متتابعة باليه ليلى والمجنون لبالاسانيان:

العمل الموسيقى الثالث الذي ألهمته قصة الحب الشهيرة باليه كتبه مؤلف معاصر هو سيرجى (بالاسانيان Balassanian)(١). وقد يكون بالاسانيان غير معروف كثيرا خارج بلاده، إلا أنه من الشخصيات الموسيقية البارزة التي لعبت أدوارًا كبيرة في الحياة الموسيقية في بلاده: كمؤلف وأستاذ ومنظم عاون على نشر الثقافة الموسيقية. وهو من مواليد سنة ١٩٠٢، وعلى الرغم من جذوره الأرمنية إلا أنه ولد وعاش في طاچيكستان (حتى عام ١٩٤٣)، وإن كانت دراسته للتأليف الموسيقى وعلومه في كونسرڤتوار موسكو الذي تخرج فيه عام ١٩٣٥، ثم تدرج في المناصب التعليمية في التدريس منذ سنة ١٩٤٨، أستاذًا للتأليف الموسيقى، ثم رئيسا لقسم التأليف فيه من عام ١٩٦٥ حتى عام ١٩٧١. وكان له نشاط موسيقى مهم في الموسيقى في الإذاعة السوڤييتية، وفي اتحاد المؤلفين الموسيقيين المركزي بموسكو، وقد توفي في السبعينات.

ولبالاسانيان اهتمام خاص بالمسرح، فقد كتب عدة أوبرات، منها

(١) زار سيرجى بالاسانيان القاهرة (كأستاذ زائر للتأليف الموسيقى بمعهد الكونسرڤتوار فيها) سنة ١٩٧١، وهناك اطلع على أغان لسيد درويش فكتب على أساسها مجلدا من المقطوعات للبيانو للأغراض التعليمية (بهارمونيات أو بوليفونيات بسيطة). وبعد عودته لبلاده من هذه الزيارة نشر هذا المجلد سنة ١٩٧٢.

«انتفاضة القوس» وهي أول أوبرا طاچيكية، وفي مجال الباليه كتب باليه: «ليلى والمجنون» وباليه شاكو نتالا (على النسق الهندي). كما كتب للأوركسترا والكورال كانتاتا (Cantata) لافتتاح دار أوبرا ستالين آباد. وتنعكس أسفاره الواسعة في مؤلفات المتتابعات الأوركسترالية: متتابعة طاچيكستان وپامير، و «صور أفغانية» وراپسودية آرمنية، و«صور سيمفونية من جزر إندونيسيا» كما كتب راپسودية على وفق ألحان من أغان رابندرانات طاغور، وست أغان أخرى للصوت الغنائي والبيانو على أغان لطاغور، وخمس أغان على قصائد إسبانية. وله في البيانو ثلاث مقدمات (پريلود Pre-ludes) على ألحان من الصين، وثلاث أغان من رباعيات الخيام، ومجموعة كبيرة من الأغاني الفنية على أغان من طاچيكستان وپامير، ومن أمريكا اللاتينية إلخ. وقد أوردنا هذا التعداد «المختصر» لمؤلفات بالاسانيان تعريفًا به بشكل أفضل، وإشارة إلى اتساع أفقه الموسيقى باتساع نطاق أسفاره ورحلاته التي مثل فيها بلاده موسيقيا، وانعكست على مؤلفاته المتنوعة واتصالها فنيًا بالهند وأمريكا اللاتينية وإندونيسيا... إلخ.

«ليلى والمجنون» في عالم الباليه:

لم يكن طريق الباليه الذي ألهمته قصة ليلى لهذا المؤلف معبّدًا، إذ إنه كتبه أول مرة سنة ١٩٤٧، حيث عرض في مدينة ستالين آباد، ولكنه هوجم من السلطات الحكومية في حينه (في غمرة الصراع بين المثقفين وبين اللجنة المركزية للحزب، والتي بلغت قمتها في مواجهة عام ١٩٤٨ الشهيرة)، فقام بالاسانيان بكتابة نسخة معدلة ثانية ١٩٥٦، ثم عاد لمراجعته مرة أخرى، حيث قدمه في صورته النهائية المتداولة الآن سنة ١٩٦٤. ونجحت المتتابعة الأوركسترالية التي استمدها مؤلفها من موسيقى الباليه، وأصبحت تقدم كعمل أوركسترالي قائم بذاته ومستقل عن الباليه.

القصة وسيناريو الباليه:

أتيحت لبالاسانيان، بحكم أسفاره ومسئولياته الموسيقية في أنحاء روسيا وغيرها، فرصة للتعرّف على صور عديدة من هذه القصة، ليس في شعر نظامي وحده، بل في الفولكلور الأزبكستاني والكازاخستاني والطاچيكستاني والأفغاني والهندي، كما عبر عنها الأدب الشعبي وشعراؤه في هذه المناطق المختلفة، كل بأسلوبه الخاص.

وبديهي أن إعداد القصّة لسيناريو الباليه تتحكم فيه وتوجهه اعتبارات العرض الدرامي الراقص بصور تختلف عن العرض الأوبرالي، إذ أن إعداد السيناريو للباليه يتطلب بعض الملاءمة بين القصة وبين التزامات المسرح. ففي مجال الباليه يتحرك المؤلف في الإطار الذي يتصوره ويضعه مصمم الرقصات (الكوريوغرافيا)، ومن هنا دخلت في باليه (ليلى والمجنون) فقرات ورقصات موسيقية قد لا نجد لها صدى في القصة الأصلية، ولا في العرض الأوبرالي عند «جادچيبيكوف». وتتضّح لنا هذه الإضافات من عناوين حركات المتابعة الأوركسترالية، التي استقاها المؤلف عن موسيقى هذا الباليه وهي: مقدمة ومشهد سوق العبيد، رقصة المراوح، رقصة المغربيات، رقصة الجارية، آداچيو Adagio (جزء لحني شاعري بطيء)، رقص المحاربين، رقصة العمائم، رقصة الحزن، مشهد ليلى وابن سلوم (سلام)، قيس في الصحراء، ليلية الموكب.

والأسلوب الموسيقي الذي كتب به بالاسانيان هذه الموسيقى، أسلوب سلس ملون ينزع للرومانسية، وهو يستوحي فيه أنواع الموسيقى الشعبية، في مجالها الملائم، لكنه لا يعتبر العناصر الفولكلورية هدفًا يقصد لذاته، بل يستمد منها وسائل التعبير الدرامي التي تضفي على نسيجه الموسيقي حيوية وتنوعًا، وتوحي بالجذور الثقافية لموضوع الباليه. وأسلوبه برغم ما فيه من بعض التنافر المعاصر أسلوب عاطفي جياش، وأبرز خصائصه براعة التلوين



جثمان ليلى محمولا إلى القبر وأمام النعش يسير المجنون

الأوركسترالي، وتوزيعه المتفوق «للضوء والظل» بما يدل على سعة الخيال والابتكار. وهو يقيم موسيقى الباليه (وكذلك المتتابعة المأخوذة عنه) على ثلاثة «موضوعات» أو أفكار موسيقية هي: لحن الحب، ولحن فرحة الوفاء في الحب، ولحن حنين ليلى وعاطفتها المتقدة. غير أن الرقصات العديدة التي أضيفت للقصة، وفاءً بالتزامات الباليه كما تخيلها واضع السيناريو، جعلت الشخصيتين الرئيستين تتواريان أحيانا في الباليه، وأحاطت الأحداث الأصلية بكثير من الإضافات التي لا تخدم الموضوع الدرامي بشكل مباشر.

وتفرض قوانين التوازن الموسيقي على موسيقى الباليه، وعلى المتتابعة الأوركسترالية، والتي اتخذت أساسًا لهذا القصيد هنا - تفرض تلك القوانين مبدأ التقابل، ولذلك نجد تسلسل الرقصات أو حركات المتتابعة قد راعى هذا المبدأ، بالانتقال بين أجواء نفسية وعاطفية حانية أحيانا ومحاربة قوية أحيانا أخرى، أو بين العذوبة والقسوة. وكثيرا ما تضاف، كما أشرنا، فقرات موسيقية جديدة، لتحقيق هذا التوازن في موسيقى الباليه أو في المتتابعة، وهو ما نلمسه فيما طرأ على القصة من تحوير، جعلها تختلف في بعض تفاصيلها، وفي ختامها، عن النسخة المتداولة، وإن حافظت على المعاني الرئيسة في العلاقة العاطفية المتأججة بين الحبيبين، وما أحاط بها من قسوة المجتمع والالتزامات الأسرية. فعندما ترفض أسرة ليلى تزويجها لقيس وترغب في تزويجها من الثري «ابن سلوم» يهيم قيس على وجهه في الصحراء ويفقده الحب صوابه، فيخف نوفل، المحارب الشجاع، لنجدته إشفاقًا، ويبعث قيس إلى ليلاه رسالة حب، تقع في يد ابن سلوم فينشب قتال دام ينتصر فيه نوفل ولكنه لا يستطيع أن يبر بما وعد به قيسًا، إذ زوجها أبوها لابن سلوم على الرغم من إرادتها. ولا تطيق ليلى صبراً على آلامها، فتنتحر بخنجر أهداه قيس لها، وينتحر قيس بالخنجر ذاته! وهكذا تبتعد الشخوص عمّا رسمه لها نظامي - مأخوذًا من الأصل العربي - ويبرز العنصر

الشرير في شخصية ابن سلوم، (على عكس تصويره في أوبرا جادچيبيكوف بالزوج المتفهم الصبور) ويقرر الحبيبان إنهاء حياتهما التعسة، وهو مالا نجده في القصة الأصلية.

والأفكار اللحنية الرئيسة التي أقام عليها المؤلف موسيقاه (والتي أشرنا إليها قبلاً) تدل على أنه جعل «ليلى» محور تناوله الموسيقى، وهي الشخصية التي يدور حولها الصراع، بخلاف كارا كاراييف الذي يبدو أنه خصّ المجنون بهذا الدور الرئيسى. وفي مقدمة المتتابعة يعرض المؤلف هذه الأفكار الثلاثة، ثم يعود لتنميتها فيما بعد بصور مختلفة. ولعل أسفار بالاسانيان الواسعة أتاحت له فرصة رسم أجواء نفسية وموسيقية ملوّنة، في «رقصة المراوح» اليابانية الطابع، ورقصة المغربيات (أو الموريتانيات) ورقصة الجارية، وكلها رقصات شعبية ذات وظيفة استعراضية أكثر منها درامية. أما رقصة «الأداجيو» التي تصور في الباليه عادة قمة عاطفية، فهي مكتوبة بشاعرية ورقة، تتناقضان مع الطابع القتالي الحاد لرقصة المحاربين (أتباع نوفل)، وتتميز بنبراتها الإيقاعية العنيفة والتلوين النحاسي البراق. وفي رقصة العمائم يحاول المؤلف أن يرسم صورة موسيقية للأبعاد النفسية للشخصية الشريرة في الباليه: ابن سلوم، فهذه الرقصة تشير إلى دهاء الرجل ومكره. وفي رقصة «الليلية» يرسم المؤلف بموسيقاه جوّاً أثيريا عجيبًا يوحي بقيس وهو هائم على وجهه وحيداً في الصحراء. وفي رقصة الحزن تحاول الموسيقى أن تعبر عن حزن يمتزج بالشجاعة والقوة. فليلى هنا تستمد من حبها الطاغي لقيس الشجاعة لرفض ابن سلوم ولرفض الحياة التي فرضتها عليها أسرتها على الرغم من إرادتها.

وبعد، فهذه نخبة من الأعمال الموسيقية التي ألهمتها قصة الحب العربية الخالدة، لعلها تشير إلى القدرات اللانهائية لفن الموسيقى في تعبيره عن المشاعر والعواطف الإنسانية بكل عمقها وتنوعها ودفئها وقسوتها، وهو تعبير

تتفاوت أساليبه بين مؤلف وآخر، وبين عصر وآخر، وبين نوع من المؤلفات ومؤلفات أخرى.

ولعل القارئ يجد في هذا ما يحفزه لأن يسعى للاستماع إلى تسجيلات هذه الأعمال الثلاثة، وأن يكوّن حكمه الذاتي على أي المؤلفات الثلاثة أبلغ وأقدر في رسم الصور النفسية الصادقة عن ليلى والمجنون.

أوركسترا النور والأمل المصري
يتخطى حواجز الثقافة واللغة(*)

لا أدعى أنني أعرف اليابان معرفة كاملة، فخبرتي بها تنحصر في زيارتين: الأولى: في أوائل الثمانينات في زيارة امتدت قرابة شهر اطلعت فيها على أهم مؤسسات الثقافة والموسيقى، تقليدية وغربية، أما الثانية: فكانت في صيف هذا العام، تلبية لدعوة تلقاها أوركسترا النور والأمل.

وكان انطباعي بعد الزيارة الأولى أن الإنسان الياباني دمث مهذب، يحترم العمل إلى حد التقديس، يتمع بطاقة وجلد وشدة مراس في مواجهة الكوارث كالزلازل وأهوال القنبلة الذرية. وأهم من هذا أنني اقتنعت وقتها بأن اليابان بلد قد توصل إلى نوع خاص من التعايش بين تراثه القديم، وبين حاضره «المستَغْربْ»، فاليابانيون لا زالوا يعيشون تراثهم متمثلا في أزيائهم التقليدية، ومسرحَ «النُو» ومراسم شرب الشاي وفن تنسيق الزهور وغير ذلك.

وكنت متشوقة لمعرفة ما طرأ من تطور على هوية اليابان الثقافية، بعد كل هذا التقدم المذهل الذي رفعها إلى مصاف أكبر القوى الاقتصادية في العالم[1]، وجعل منها منافسا خطيراً يحسب حسابه.

وكثيرا ما تساءلت: ألازال اليابانيون متعايشين مع تراثهم، أم أنهم نبذوه

(*) مجلة العربي (الكويت) ١٩٩٤.

(١) دل إحصاء للأمم المتحدة سنة ١٩٩٤ على أن متوسط دخل الفرد في اليابان من أعلى مستويات الدخول في العالم.

وانساقوا في تيار الغرب الطاغي؟ وهل تبدلت الملامح النفسية لهذا الشعب تحت وطأة التقدم العلمي والاقتصادي؟

ولهذا كله كان لزيارة اليابان، في هذا الصيف، وقع خاص، فهي قد أتاحت فرصة مواتية لتأمل هذا الشعب عن قرب واستكشاف منطقه المعاصر في تناول تراثه وحاضره، في ختام هذا القرن. .

ولم تكن رحلة اليابان أول لقاء لفتيات النور والأمل مع حضارات وشعوب أخرى، فقد تعددت في الأعوام الستة الأخيرة، دعوات لبَّاها هذا الأوركسترا بنجاح مرموق إلى النمسا (مرتين)، وبريطانيا والسويد وألمانيا وأسبانيا، ثم لبلاد عربية شقيقة هي الكويت والأردن وقطر ثم المغرب في هذا الصيف. . أما بالنسبة لكاتبة هذه السطور، فقد كانت رحلة طوكيو هذه امتداداً لخبرات طويلة سابقة في رحلات لأوركسترا الكونسرڤتوار لعدة بلاد أوروبية وأمريكية. ولذلك لم يكن هناك عنصر جديد إلا ما توقعناه من الدقة والانضباط الصناعي الصارم الذي يكاد يجعل الإنسان شبيهها «بالروبوت». وقد أثار هذا التوجس عندنا كل ذلك السيل من البرقيات التي امتدت عبر الشهور الستة السابقة للسفر، تتقصى منا أدق تفاصيل العمل الموسيقى ومتطلباته وعادات ونظم المعيشة. . غير أن هذه الرحلة الثانية كذبت ظننا هذا، وكشفت لنا عن جوانب إنسانية واجتماعية فريدة، لم نكن نتوقعها بل ولا نتخيلها عند مثل هذا الشعب، فكانت تجربة إنسانية وفنية بالغة الثراء، مثيرة للتأمل ـ وهذه التجربة هي التي يقدمها هذا المقال للقارئ العربي، ولعلها تطرح أفكاراً تهم بلادنا، أو تنعكس على بعض مشاكلنا، ونحن نجاهد على طريق التقدم العلمي.

والطرفان الرئيسان في هذه التجربة هما «أوركسترا النور والأمل» من مصر، والجهة الداعية من اليابان وهي «مركز نومورا للتعليم المتكامل مدى الحياة»، وكلاهما يستحق أن يقدم هنا للقارئ العربي.

أوركسترا النور والأمل:

هو الثمرة النضرة لمعهد موسيقى «جمعية النور والأمل» التي أسستها في أواخر الخمسينات السيدة استقلال راضي (رحمها الله) لرعاية الكفيفات مع عدد من فضليات السيدات المتطوعات، وفكرت مؤسستها منذ عام ١٩٦٠ في إنشاء معهد للموسيقى ليحتضن المواهب الموسيقية التي يغدقها الله على كثير ممن حرموا نعمة البصر، وتم الإنشاء بمشاركة (مستمرة حتى اليوم) من كاتبة هذه السطور، وتلتحق به الصغيرات الموهوبات في سن لاتجاوز الثامنة ليدرسن الموسيقى نظريا وعمليا، وفقا لمنهج أكاديمي نظم على غرار مناهج معاهد الكونسرڤتوار. وتتم دراسة المواد النظرية الموسيقية (كالصولفيج أي قراءة وكتابة النوتة، ونظريات الموسيقى ثم الهارمونية) بطريقة برايل Braille المعروفة، كما تدرس كل طالبة العزف على آلة موسيقية، ودراسة المعهد مسائية بعد انتهاء الطالبات من الدراسة العادية، للمراحل الابتدائية والإعدادية والثانوية، بالمدرسة الملحقة بالجمعية، وتعاون الإقامة الداخلية بالجمعية على تدعيم فرص الدراسة والتدريب الموسيقى، وكان أول أنشطة الأداء الموسيقى لهذا المعهد هو فرقة إنشاد «كورال» تؤدي أغاني عربية مكتوبة لأصوات الكورال، كما تؤدي بعض الأغاني الغربية.

وعندما أتمت الدفعات الأولى دراستها الثانوية الموسيقية بالمعهد اتضح أن مستواهن في عزف بعض الآلات الوترية وآلات النفخ الخشبية يسمح لهن بالدراسة العالية في معهد الكونسرڤتوار.

وبعد كفاح مشهود في السبعينات سُمح لهن بالالتحاق بمعهد الكونسرڤتوار، حيث تخرجت منه دفعات من المتخصصات هي التي تحمل اليوم على عاتقها الجزء الأكبر من مهمة، التدريس بمعهد النور والأمل، وبدأت تتكون منهن ومن الطالبات المتقدمات نواة لأوركسترا ظل ينمو ويتطور عبر السنين، حتى أصبح الآن يضم خمسة وأربعين[1] عازفة من أعمار

(١) وهناك أوركسترا للنشء، يتكون من التلميذات الصغيرات، ويتم إعدادهن مبكرا للعزف الأوركسترالي.

مختلفة، يعزفن على الآلات الوترية (كالفيولينة والفيولا والتشللو والكنترباص) وآلات النفخ الخشبية (كالفلوت والأوبوا والفاجوط) وآلات النفخ النحاسية (مثل الكورنو والطرمپيت والطرمبون) بالإضافة إلى آلات الإيقاع، وقد حقق هذا الأوركسترا في الأعوام الأخيرة طفرة كبيرة، بلغ بها مستوى فنيا جعله موضع الفخر والإعجاب محليا ودوليا، إذ إنه الأوركسترا الوحيد من نوعه في العالم، والمكون بكامله من الفتيات الكفيفات، على هذا المستوى الفني المتميز!

ووراء هذا الإنجاز الفريد جهد لا يمكن المبالغة في تقديره هو جهد قائده الفنان أحمد أبو العيد الذي امتدت صلته بالمعهد لسنوات طويلة، ولكن فضله فيه تجلى بصورة مرموقة منذ أواخر الثمانينات، حين تولى إدارة المعهد وقيادة الأوركسترا، وهو الذي درَّب الأوركسترا وقاده في كل رحلاته الفنية للخارج، وفي كل العروض الكبيرة التي يدعى الأوركسترا لتقديمها في الأوبرا وفي المؤتمرات (كما في مؤتمر السكان) وغيرها. ولايخفي على القارئ أن الأوركسترات المكونة على هذا النسق الغربي تعتمد كلية على قراءة العازفين للنوتة (التي نراها أمامهم أثناء العزف)، وعلى اتباع إشارات يدى قائد الأوركسترا، وهي إشارات توضح الميزان الموسيقى والسرعة، كما توحي ببعض ظلال الأداء، وكل هذا متعذر تمامًا في حالة العازفات الكفيفات، وهذا هو ما توصل قادة هذا الأوركسترا وخاصة قائده الحالي أحمد أبو العيد لتعويضه بجهد مركز وتدريبات خاصة وطويلة، بعد أن يدرسن النوتات المخصصة لكل منهن، وتكتب لهن بطريقة «برايل». ووراء هذا الإنجاز الفريد أيضا نخبة من السيدات المتطوعات، أعضاء الجمعية ومجلس إدارتها، وهو الذي ترأسه السيدة ملك الشربيني - إذ أن حماسهن ورؤيتهن الثقافية المتقدمة هي التي جعلت مجلس الإدارة يدعم هذه المواهب في الأوركسترا بأقصى ما يتطلبه عملهن من رعاية، مادية ومعنوية، هذا

بالرغم من أن هذه الجمعية أهلية، وتعتمد أساسا على الجهود الذاتية والهبات وعائد منتجاتها[1].

والبرامج التي يعزفها أوركسترا النور والأمل تختار بعناية، بحيث تجمع بين عناصر من الموسيقى المصرية التراثية أحيانا، والموسيقى القومية المصرية غالبا، وبين أعمال شهيرة من الموسيقى الغربية الكلاسيكية من عصور وأساليب مختلفة، كما أننا نحرص دائما على أن يتضمن برنامج الأوركسترا لأي بلد عملا موسيقيا من فنون البلد الداعي، كتحية فنية لتوثيق الأواصر الإنسانية، وقد تضمن برنامج رحلة طوكيو «لونجا» لرياض السنباطي (في توزيع خاص) وحركات من «المتتابعة الشعبية» لأبي بكر خيرت، وحركات من «المتتابعة الوترية» لجمال عبد الرحيم، ورقصة فرعونية لرفعت جرانة، ثم مؤلفات لهنرى پرسيل البريطاني، ولموتسارت: روندو للبيانو والأوركسترا و «رقصة النار» لمانويل دى فاليا وموسيقى للمؤلفين الفرنسيين سان صانص وبيزيه وراڤيل، وموسيقى لتشايكوفسكى وغيرها، بالإضافة إلى مجموعة من الأغاني اليابانية الدارجة في إعداد خاص للأوركسترا.

أما مركز نومورا للتعليم المتكامل مدى الحياة:

Nomura Centre for Lifelong Integrated Education

فهو مركز ثقافي واجتماعي ذو طبيعة خاصة، أنشئ منذ ثلاثين عاما في طوكيو على يدى مديرته القديرة السيدة يوشيكو نومورا، لكي يسهم بشكل مباشر في تحقيق إصلاح جذري في التربية والتعليم والثقافة في اليابان، آخذا في الاعتبار العوامل الإنسانية، وأثر التصنيع وتحديات العصر على الإنسان وحاجته إلى العون النفسي لكي يستطيع مواجهة هذه التحديات سعيا لبناء مستقبل أفضل للبشرية.

---

(١) من السجاد والقش والتريكو والبلاستيك... إلخ.

وقد اتسع نشاط هذا المركز خلال ثلث القرن الماضي، فامتد ذلك النشاط التطوعي عبر أنحاء اليابان في تنظيم محكم، وامتد دوليا حتى أصبح له فروع مشابهة في ألمانيا والهند ومصر[1]، وامتدت أفكاره في تبادل منظم مع عدة دول أجنبية في آسيا وأفريقيا والشرق الأوسط، وينظم هذا المركز أنشطته في صورة حلقات تعقد بالتعاون مع المعهد القومي للتربية ومع وزارات التعليم والثقافة والعلوم، وهي حلقات تتناول مراحل الحياة التي يقسمونها إلى سبع، تمتد من الطفولة إلى الشيخوخة فهناك حلقات تهتم بتربية الطفل في كنف الأسرة (وتوجه الوالدين)، وأخرى تختص بأطفال الحضانة للأمهات، ودورات شهرية للشباب في عطلة نهاية الأسبوع تتاح لهم الفرصة فيها للإفضاء بمشاكلهم الأسرية والدراسية ومشاكل المستقبل العملي، وتنظم في أماكن بعيدة عن ضجيج العاصمة. وقد أدت هذه الدورات للشباب إلى حل مشاكل نفسية واجتماعية عديدة عبر أصحابها عنها في نشرات نومورا الدورية - وهناك حلقات لربات البيوت، وأخرى لرجال التعليم وهيئاته لدراسة العوامل الاجتماعية التي كثيرا ما تغفلها المدارس، ومن أهم حلقات تلك التي تنظم لأصحاب الأعمال وخاصة الشركات الصناعية الكبرى، ولاتحادات العمال حيث خاطبت فيهم السيدة نومورا الاهتمام «بالكمال» في منتجاتهم الصناعية وطلبت منهم تحويل هذا السعي أيضا للعنصر البشري العامل! وقد ترتب على بعض هذه الحلقات تحسين ملموس في الأوضاع الإنسانية المحيطة بالعمل مما أدى لتخفيض الفاقد البشري ورفع مستويات الإنتاج. وهناك ندوات دولية ينظمها المركز في باريس بالتعاون مع اليونسكو[2] وتطرح للنقاش محورا رئيسا يتفق مع المبادئ التي يجاهد المركز لنشرها على أوسع نطاق.

وأهداف مركز نومورا أربعة نوجزها هنا فيما يلي:

- التحول من تربية هدفها «المعرفة» إلى تربية هدفها «الحكمة».

---

(١) تتولى قيادة المركز المصري للتعليم المتصل والمتكامل د. عزة حجازي بجامعة عين شمس.

(٢) هناك مؤتمر سيعقد هذا العام في باريس في نوفمبر.

- التحول بالتعليم من الاهتمام المركّز بتربية العقل إلى الاهتمام بتكوين الشخصية المتكاملة.

- التحول من التعليم الذي يكرس الثقافة الموروثة (التراث) إلى تعليم يشجع على «خلق» الثقافة.

- ضرورة التحول من التعليم قصير المدى إلى تعليم شامل ومتكامل يتصل مدى الحياة.

ومن المبادئ التربوية الرئيسة التي يؤمنون بها أن تربية الأطفال ليست إلا تربية للوالدين أنفسهم، وأن تربية التلاميذ هي في حقيقتها تربية لمعلميهم، وأن كل موقف اجتماعي يواجه الإنسان في الحياة والمجتمع إنما هو وسيلة للتعلم والتعليم، تتيح للفرد فرصا للتعلم الذاتي. ومن الطريف أن نقدم للقارئ هنا لمحة عن بعض المحاور التي طرحها مركز نومورا في مؤتمراته في الأعوام الأخيرة، لكي يقترب من هذا الفكر الخاص: «البحث عن نظام للتعايش الإنساني» - «التعليم المتكامل مدى الحياة: أكثر المهام إلحاحا في عصر الفضاء» - «بحثا عن نظام جديد في عصر الفضاء لأطفال المستقبل» «من مسالمة دولة واحدة إلى مسالمة العالم أجمع» Pacifism - «الكون والأرض والبشر، هذه الأشياء الرائعة، من أجل احترامها واستمراريتها» - «دور الأسرة ومسئولية الكبار عن جنوح الأحداث».. إلخ.

وتدل أهداف هذا المركز على وعي عميق بمخاطر التصنيع والتقدم وأثرها على التفكك الأسري، وعلى قيم الشباب التي تتزعزع تحت تأثير نماذج غربية سلبية تتسلل إلى عقول وسلوك الشباب في اليابان كما في غيرها، ولذلك يحتل الشباب بؤرة اهتمام مركز نومورا، كما أن أنشطته الاجتماعية والثقافية تعتمد أساسا على الشباب، وهو ما شاهدناه وعايشناه خلال زيارة أوركسترا النور والأمل لطوكيو.

وعندما وصلت بعثة الأوركسترا لمطار ناريتا استقبلنا فيه وفد كبير من

أعضاء مركز «نومورا»، أغلبه من الشابات، تقوده سيدة دمثة رقيقة ماضية العزيمة هي السيدة كيمورا ويعاونها شاب - يجيد الإنجليزية (وهذا أمر غير شائع) هو السيد ساكاموتو ومعهم مواطن مصري درس وعاش في اليابان عدة سنوات (هو المهندس د. هشام سعد علي) الذي استعانوا به للترجمة إلى العربية للفتيات، والسهر على توثيق الصلات بين الأوركسترا وبين مضيفيه. وعلمنا فيما بعد أن كل القائمين على رعاية الأوركسترا المصري متطوعات من الشابات والسيدات، تقدمن لهذا العمل كجزء من نشاطهن في المركز، غير أن الأمور تحولت بعد أيام قلائل إلى وجهة مختلفة. ففي نفس مساء وصولنا، بعد هذه الرحلة الشاقة، كان هناك اجتماع لمراجعة برنامج الرحلة ومواعيد التدريبات وتفاصيل الحفلات، وهي حفلات ثلاثة، أولاها: كانت رفيعة المستوى، حيث تحضرها الأميرة صغرى كريمات الإمبراطور، ولذلك استغرقت التنظيمات لها جهدا أكبر، وكان لها حساسية خاصة، وكانت هذه الحفلة في قاعة سنتورى Suntory، وهي جزء من بناء شاهق يضم عدة قاعات وفندقا ضخما، ويكاد يشبه مدينة صغيرة، أما القاعة نفسها فلم تزد مقاعدها على أربعمائة فقط. وواجهتنا مشكلة غير متوقعة وخاصة بعد الدقة المفرطة التي قام بها المركز بتنظيم الزيارة في أدق تفاصيلها، والمشكلة كانت أن هذه القاعة والقاعات الأخرى التي قدمت فيها الحفلتان التاليتان لم يكن لها جميعا ستائر لأن المسارح الثلاثة مسارح موسيقى للعزف الأوركسترالي وليس لها ستائر!!

والستائر بالنسبة لفتياتنا ضرورية، إذ إنهن يتخذن أماكنهن عادة قبل رفع الستار، تجنبا لحرج قيادتهن لأماكنهن أمام الجمهور، وهو مظهر من مظاهر العجز أو الاعتماد على الغير لا يتسق مع عزفهن البارع. وبعد تفكير، اهتدينا لحل أطلق شرارة التآلف والتقارب بما لم يخطر لنا على بال.

فقد طلبتُ من المنظمين خمس شابات يابانيات، من متطوعات نومورا، ووضعنا تخطيطا محكما لقيامهن بمرافقة فتيات الأوركسترا لأماكنهن بسرعة،

وفي أقصر وقت ممكن، وبذلك تحولت هذه العملية الحساسة إلى مظهر رعاية وحفاوة من المضيفين لضيوفهم، في إطار من الرقة والاحترام. وتم جلوس العازفات في أماكنهن بلباقة وسرعة، فضلا عن الأثر النفسي المنعش لهذه المشاركة بين المصريات واليابانيات في جلوس العازفات، وهكذا بدأت منذ الحفل الأول، علاقة تقارب نفسي حقيقي فريد، تغلبت تماما على حاجز اللغة واختلاف الحضارات، وهي علاقة عمقها ما أبدته اليابانيات من رقة وحدب، وبدأ التعارف يتوثق بين الجانبين، فتعلمت كل مجموعة كلمات من لغة المجموعة الأخرى، وكانت اليابانيات سعيدات جدا بهذه المهمة إلى حد أن إحداهن، كانت أصلا متطوعة لثلاثة أيام فقط، فإذا بها تضحى بعملها وتلح راجية أن تتاح لها فرصة أطول مع النور والأمل.. وكانت لها زميلة ضعيفة الإلمام بالإنجليزية فأخبرتها رئيسة المجموعة بأن العمل لن يحتاج لها أكثر من ذلك، فإذا بها تبكي وتتوسل أن تُتْرك لترافق العازفات المصريات فترة أطول..

أما سيدات الأعمال من أصحاب شركات السياحة وربات البيوت والعاملات، فقد كان تفانيهن في رعاية المجموعة المصرية، كبارا وصغارا، شيئا غير عادي... فصاحبة شركة السياحة التي خصصت الأوتوبيس السياحي للمجموعة كانت تسارع لمواجهة أية صعوبة تنشأ عن المطر أو بعد مكان وقوف الأوتوبيس عن الجهة المقصودة، بل وكانت تتفاهم مع شرطة المرور لكي يوقفوا مسار السيارات ليفسحوا للفتيات فرصة المرور في شارع مزدحم للوصول لأحد المطاعم الكبيرة، بعيدا عن أي مخاطر! وهكذا قامت، ومنذ الأيام الأولى للرحلة، مودة وألفة وتفاهم لم نكن نتوقعها، ونحن نعرف ما نعرف عن تحفظ اليابانيين مع الأجانب.

ولكن المفاجأة الحقيقية كانت في الحفل الثاني بقاعة «ناكانو زيرو» الضخمة (١٥٠٠ مقعد) في أحد أحياء طوكيو الجديدة، وكانت جميع تذاكرها قد

بيعت بالكامل (وهي تباع لصالح مركز نومورا)، وذلك رغم ارتفاع أسعارها (٥٠٠ ين للتلاميذ، ١٥٠٠ ين للكبار)، ولفت النظر تلك الأعداد الكبيرة من التلاميذ ومن الشباب (وهو عنصر لا يُفرِط في حضور حفلات الموسيقى الكلاسيكية في أغلب البلاد).

وقام التليفزيون الياباني NHK بتسجيلها، وقدم على أساسها برنامجا إذاعيا طويلا عن أوركسترا النور والأمل في ٢٦ أغسطس ١٩٩٤، يقال إنه من أطول وأجمل ما قدم في اليابان عن مصر.

وتضمن برنامج الأوركسترا في حفلاته باليابان مجموعة من الأغاني اليابانية الواسعة الانتشار، والتي كنا قد طلبنا إليهم إرسالها للأوركسترا، لكي يتدرب على عزفها، عملا بالعادة التي يتبعها هذا الأوركسترا في رحلاته الفنية، وكانت المقطوعات الثلاثة موزعة للأوركسترا، وكان من أهم ما حرص عليه القائد أن يعزفها في التدريبات بحضور اليابانيين لكي يستمعوا لدقة عزفها وتطابق السرعات والأجواء فيها مع ما هو سائد عند أصحابها. وكانت في غالبها مطابقة لما هو معروف عنها في اليابان، وهذه الأغاني هي التي يختتم بها النصف الأول من الحفلة، ورغم الحماس الذي قوبل به العزف منذ اللحظة الأولى، إلا أن عزف هذه المجموعة من الأغاني اليابانية في هذه الصياغة الأوركسترالية، كان له وقع السحر على نفوس الحاضرين، فقد أدهشني أن أرى الدموع تترقرق في عيون المستمعين، كبارا وصغارا من اليابانيين من الأعمار المختلفة، وسمعتهم يغنون الكلمات بصوت خفيض، ولما اشتد التصفيق طلبا للإعادة إذا بالقاعة بكاملها تغنى كلمات هذه الأغاني باليابانية مع الأوركسترا، وامتلأت القاعة بالغناء والعواطف الجياشة والانفعال الذي لا يدخل في إطار الصورة التقليدية للإنسان الياباني المتحفظ الهادئ. . . !

وبعد نهاية الحفل اشتد التصفيق واستمر لقرابة ثلث ساعة والجمهور يلح

في طلب المزيد، وخلف الكواليس وجدنا السيدة كيمورا الرقيقة المنضبطة، والدموع تفيض من عينيها سعادة وتأثرا لهذا النجاح، الذي هز مشاعر الجمهور الضخم، وحتى مساعدها السيد ساكاموتو لم يتمالك نفسه بمشاعر فياضة لم يتمكن من إخفائها، وبصفة عامة كان نجاح الحفل هائلا بكل المقاييس الفنية والجماهيرية، وأهم ما ترتب عليه هو إطلاق هذا الفيض من المشاعر والانفعالات من جانب مضيفينا اليابانيين، الذين لم نكن نعرف عنهم مثل هذه العواطف الفياضة. وجاء التليفزيون الياباني بشاب يترجم للعربية أثناء تسجيل لقاءات مع نخبة من العازفات ومن مسئولى الأوركسترا (وكانت لغته العربية أصعب فهما من اليابانية ذاتها)، ولكن هذا لم يفسد روعة النجاح الكبير لهذا الحفل الضخم، الذي دبر مركز نومورا له (ولبقية الحفلات) بتعاون واسع مع وزارات الخارجية والتعليم والعلوم والثقافة اليابانية، والشئون الاجتماعية، ومع السفارة المصرية في طوكيو والصليب الأحمر الياباني واللجنة القومية اليابانية لليونسكو، والمجلس القومي لهيئات التعليم الإقليمية، بالإضافة إلى التليفزيون الياباني، كما كان لمصر للطيران نصيبها في التعاون على تقديم، هذه الحفلات في طوكيو.

أما الحفل الختامي فقد كان تجربة جديدة تماما على أوركسترا النور والأمل، فقد كان حفلا مشتركا مع أوركسترا طوكيو الفلهارموني للشباب، وهو أوركسترا ينظمه التليفزيون والراديو الياباني أثناء الإجازة الصيفية، ويجمع له شباب العازفين من أنحاء مختلفة في معسكر صيفي، ويتولى تدريبهم أحد كبار القادة لإكسابهم خبرة العزف الأوركسترالي على المستوى الاحترافي، وكان على فتياتنا أن يشتركن مع هذا الأوركسترا الضخم (١٢٠ عازفا وعازفة، من أعمار تتراوح بين الثالثة عشرة والخمسة والعشرين)، وكان الاشتراك في عنصرين فقط من البرنامج، ومع ذلك كان هناك تخوف من صعوبة التحام العازفات الكفيفات مع العازفين المبصرين الذين يعتمدون على رؤية إشارات القائد في متابعة النوتة الموسيقية الموضوعة أمامهم،

غير أن القائد الياباني عدل طريقة إرشاداته بما يلائم ظروفهن، وكان القائد المصري قد أعد أوركسترانا لهذه المشاركة إعداداً تاما، فعزفوا معا من موسيقى موتسات «موسيقى ليلية صغيرة» للوتريات ثم شاركوا في عزف الصيغة الأوركسترالية لنفس مجموعة الأغاني اليابانية (Japanese Medley) التي صاغها قائدهم ياماموتو للأوركسترا الكبير، وكان المنظمون قد حرصوا على إبراز فتياتنا في أماكن ظاهرة في الأوركسترا، وما أن بدأت الأغاني اليابانية، واستدار القائد بحضوره المشع نحو القاعة مشيرا للجمهور بالغناء مع الأوركسترا، حتى ضجت القاعة بالغناء بصوت مرتفع (١٥٠٠ فرد)، وارتفعت حرارة المشاعر ونال الأوركسترا المصري نصيبا كبيرا من التصفيق والحفاوة والإعجاب.

ومن المفيد هنا أن نتوقف لحظة للتعرف - بشكل عام - على هذه الأغاني التي ألهبت المشاعر وأسالت الدموع وهي «موطنى» (أو مدينتي) «Furusato» وكلماتها بالغة الرقة (حسب ما أمكن ترجمته هنا عن ترجمة إنجليزية)، فهي تثير ذكريات الطفولة الجميلة وتعبر عن الحنين للمدينة وجبلها ونهرها وللوالدين والأصدقاء القدامى ومغانى الصبا فيها، وتختتم بكلمات حساسة تقول: عندما يتحقق حلمك ستعود لموطنك؛ حيث تنتظرك تلاله الخضراء، ونهره الوادع . . والأغنية الثانية «Yuyaki Kuyake» «الغروب»، وكلماتها تحدث عن الغروب ورنين الأجراس البعيدة في المعبد، وتقول: هيا نمسك أيدينا لنعود إلى بلدنا في الغروب، والثالثة Kyo on hi wa Sayonara وكلماتها تقول: فلنكن أصدقاء للأبد لنستمر على درب الأمل وسوف نلتقى ثانية، أحفظ عهد صداقتنا إلى الأبد، ووداعا الآن ولكن لنلتقي مرة أخرى.

هذه الكلمات العاطفية العذبة التي أطلقت فيض مشاعر الشبان والشيوخ من اليابانيين في مناسبات عديدة، تضيف أضواء رقيقة حساسة لصورة الياباني في أذهان زائريه، ولقد كشفت لنا هذه الأغاني بأثرها العميق على نفوس مستمعيها عن مدى عاطفية هذا الشعب، وهو جانب لا يطلع عليه الزائر العادي لليابان، بعيدا عن دفء الموسيقى ونورانيتها.

التراث والتحديث:

تضمن برنامج زيارة الأوركسترا، بناء على طلبنا، حضور حفل موسيقى لأحد الأوركسترات اليابانية السيمفونية، لأن فتياتنا بحاجة للتعرض لتجارب موسيقية ثرية ومتنوعة لتدعيم خبراتهن الموسيقية. وكان البرنامج الأصلي يتضمن في البداية حضور حفل من الموسيقى التقليدية اليابانية، وهي على أهميتها تظل نوعا موسيقيا خاصا يرتبط بحضارته ولا يتجاوزها إلى غيرها، ولذلك جاءت تجربة الحفل الأوركسترالي الياباني شيقة ومثيرة لما طرحته من قضايا فنية تستحق التأمل، إذ قدم الأوركسترا السيمفوني «رابسودية لآلات الإيقاع والأوركسترا»، عزفت يومها لأول مرة، بالإضافة إلى رقصة النار من موسيقى ما نويل دى فاليا (وهي التي كانت ضمن برنامج أوركسترا النور والأمل)، ثم البوليرو من موسيقى راڤيل (وكان كذلك ضمن برنامجنا) وفانتازية «جرين سليڤز» من موسيقى ڤون وليامز. وكان أطرف ما في هذا البرنامج «رابسودية الإيقاع والأوركسترا»، وهي قطعة لمؤلف ياباني (توبابا يوزو)، والرابسودية مكتوبة لأوركسترا كبير، ولكن الدور الرئيسى فيها كان للطبل الياباني التقليدي الكبير، الذي وضع فوق منصة مرتفعة توسطت المسرح وسلطت عليها الأضواء التي بدأت خافتة، ثم أخذت تتصاعد تدريجيا مع تطور العزف عليها. وصعد للمسرح عازف ياباني مفتول العضلات أشبه ببطل رياضي، وهو يرتدي زيّا يابانيّا تقليديا يختلف كلية عن الزي المعتاد لعازفي الأوركسترات، ووقف أمام الطبلة الضخمة وظهره للجمهور، وانحنى في تحية تشبه الصلاة، إذ أن لهذه الطبول بعدًا دينيّا عند البوذيين، وبدأ يعزف، أو على الأصح، «يضرب» بمضربين ضخمين، عزفا منفردًا له طابع درامي مثير، وأخذ الأوركسترا ينصت في هدوء إلى أن جاء دوره ليلتحم مع الآلة المنفردة «البطلة» في هذا العرض، وبعد أن قال الطبل كلمته جاءت موسيقى الأوركسترا بطابعها الخماسي (لأن السلم الخماسي هو سمة كثير من الشعوب الآسيوية)، وبعد فقرة لامعة من آلات النفخ النحاسية، قدم الفلوت

لحنًا رقيقًا منمقًا مع طرقات إيقاعية من الشخاليل، ولكن الطابع الخماسي ظل حاضراً بقوة طوال «الرايسودية»، التي تناوب الإيقاع في آخرها الطبل التقليدي مع آلات الأوركسترا الإيقاعية، ولقيت هذه الموسيقى الجديدة حفاوة هائلة من الجمهور الذي صفق بشدة للمؤلف حين صعد للمسرح، غير أن أحرَّ التصفيق كان موجها للعازف الياباني الذي عزف آلته التقليدية، بهذا الأسلوب المستحدث الذي وضعها فيه المؤلف في بؤرة العمل الأوركسترالي والذي وفق بين الموسيقى اليابانية القديمة والغربية الحديثة إلى حد أثار حماس الحاضرين.

أما حفل الموسيقى اليابانية التقليدية فقد كان في إطار مضاد تماما لبريق الأوركسترا وقاعات الموسيقى الكبيرة، فقد قدم الحفل في قاعة صغيرة وفي جو حميم، وبدأ من الحادية عشرة صباحا وامتد حتى الرابعة بعد الظهر (وحضرنا الساعتين الأخيرتين منه)، وتناوب العزف والغناء فيه أفراد أسرة كبيرة العدد، عميدها موسيقى مخضرم متمرّس له شهرته، أما الآخرون فيمثلون أجيالا مختلفة من أبنائه وأقاربه الصغار وزوجته، حيث عزفوا على آلات الموسيقى اليابانية التقليدية وأشهرها «الكوتو» و «الشاكوهاشي» و «الشاميشى».

والكوتو من أهم آلات الموسيقى المتفننة المسماه Gagaku، وهو آلة وترية تتكون من صندوق يبلغ طوله ستة أقدام تشد عليه أوتار حريرية (١٣ وترا) ويعزفه العازف وهو جالس أمامه على الأرض، وهناك دساتين متحركة تتحرك تحت الأوتار لتغيير طبقتها، وهو يُعزف منفردا أو بمصاحبة الغناء وأحيانا الرقص، والشاميشى آلة وترية شبيهة بالعود ذى الرقبة الطويلة (الطنبور)، أما الشاكوهاشي فهو آلة نفخ مهمة أشبه بالناي ولكنها، رغم مظهرها البسيط، قادرة على أداء ملون شيق في السلالم الخماسية والتي تتجه أحيانا نحو الإحساس السباعي. وقد كان العزف في مجمله هادئا

رتيبا، وتناوبت العازفات الدخول للمسرح الصغير وهن يرتدين الكيمونوهات الفخمة الزاهية الألوان، ويجمعن بين العزف والغناء، وقد تغير هذا الإحساس بالرتابة عندما جاء كبير الموسيقيين، وبدأ يعزف باقتدار مبهر، ثم اشترك معه آخرون في ختام الحفل ختاما أكثر حيوية وتفننا. ولقد كان هذا الحفل التقليدي انتقالا لعالم آخر تماما لا يمت بصلة لبرامج وتسجيلات الموسيقى الغربية الخفيفة، أو حتى الأوركسترالية الجادة، التي تزخر بها طوكيو وينبهر بها شباب اليابان في اندفاعهم القوي لملاحقة الغرب في كل المجالات. وبين هذين الحفلين الموسيقيين: الأوركسترالي والتقليدي، تأكدت صورة من صور التعايش بين التراث، وبين التحديث على النمط الغربي، وإن كانت «رايسودية الإيقاع» والأوركسترا مثلا فائقا لمحاولات التوفيق الفني الأعمق من مجرد التعايش، وهي محاولة أراها ناجحة نجاحا يستحق الاهتمام عند دراسة موسيقات الشعوب التي تكابد مشكلة التوفيق بين التراث والتحديث في فنونها وتحرص على ألا تتخلى عن هويتها.

وبصفة عامة لم نلمس روح العداء والتنافر التي كثيرا ما تعكر الحياة الثقافية من صراع بين القديم والحديث، وخاصة في الموسيقى، وقد شعرنا من هذه اللمحة السريعة أن كلا منهما له احترامه وتقديره ومجاله وليس بينهما عداء أو تعارض ظاهر.

مراسم التوديع:

وفي اليوم الأخير للرحلة أقام مركز نومورا حفلا كبيراً حضره كل أعضاء المركز في طوكيو وخاصة الذين تعاملوا معنا من مشرفين ومرافقات وسيدات أعمال وربات بيوت، وفي حديثها أشارت السيدة نومورا إلى الدروس التي استفادها الشاب الياباني من أعضاء المركز من اطلاعهم على

نشاط عازفات الأوركسترا، وكانوا قد التقوا بهم في ختام إحدى الدورات الخاصة بالشباب والتلاميذ والتي ينظمها المركز دوريا، وقالت إن فتيات النور والأمل يقدمن لنا أنصع مثل لقدرة الإنسان الفذة على قهر الألم، فهن مثل رائع للإرادة الإنسانية وللتفاعل الحي مع الحياة رغم كل شيء، وموسيقاهن الجميلة وابتساماتهن السعيدة هي أجمل وسام على صدور فتيات المركز المشاركات في العناية بهن. وقالت أن نجاح الأوركسترا في حمل رسالته الإنسانية والفنية للجماهير قد فاق كل التوقعات. وتحدث بعدها كثيرون هم رئيسة جمعية النور والأمل وقائد الأوركسترا وكاتبة هذه السطور والقنصل المصري في طوكيو ومدير مصر للطيران، كما تحدثت إحدى عازفات الأوركسترا حديثا تلقائيا مؤثرا جدا، عبَّر عن بعض ما شعرت به الفتيات من ارتباط بزميلاتهن اليابانيات، ومن تأثر لعمق الروابط الإنسانية خلال هذه الأيام القليلة.

وقرئ علينا خطاب أرسله مدرس من أوزاكا كان قد ترك عمله وحضر خصيصا (على نفقته) من تلك المدينة البعيدة لكي يشارك في رعاية الأوركسترا، وكان خطابه أقرب للشعر حين عبر عن عواطفه عند سماعه لهذا الأوركسترا، وفي هذه اللحظات طغى علينا شعور بأن مثل هذه المؤسسات التي تتجه للإنسان وتريد تدعيم الروابط الإنسانية هي أشبه بواحة من السلام والتفاؤل وسط هذا المحيط المتلاطم من المادية والعدوان والظلم والآلام..

وفي المطار كان الوداع بين المضيفين وضيوفهم كأنه وداع بين «أفراد أسرة واحدة»، وهي الكلمة التي ترددت كثيرا طوال هذه الرحلة. وأحسب أن العازفات المصريات سيحتفظن بهذه الذكرى الجميلة لسنوات قادمة.

وهكذا كان للموسيقى فعل السحر في إذابة حواجز اللغة واختلاف الحضارات، وفي اطلاعنا على وجه آخر لليابان لمسناه وعشنا معه في المشاعر

الفياضة لمضيفينا وفي تحمسهم العميق لأغانيهم وما تمثله في نفوسهم من قيم عريقة، ولمسنا في ذلك الائتلاف بين الماضي والحاضر، والتراث والتحديث في نسيج ثقافي غير مألوف في مثل هذه الشعوب الصناعية المتقدمة. وكانت تجربة لعلنا نستطيع أن نستمد منها بعض الدروس في معالجة قضايا التطور الثقافي تجنبا للفصام والتناحر بين الماضي والمستقبل، وهو ما يمكن أن يعرقل حركة الثقافة في المجتمعات ويبطىء مسارها.

الفصل الخامس

كتابات حميمة

من مذكرات مدرسة موسيقى (أ)(*)

قضيت يوم أمس الجمعة، قلقة بعض الشئ وكأني على أبواب امتحان، وشغلت نفسى أغلب اليوم بمذاكرة البيانو وإعداد ملابسى استعدادا لليوم الكبير الذى أبدأ فيه حياتى كمدرِّسة، حين أواجه الأطفال للمرة الأولى. وكنت موزعة بين شعور التهيب الذى يعاودنى من وقت لآخر وبين الابتهاج لفكرة التدريس للأطفال. وعجبت لهذا التحول فقد كنت فى صغرى أنفر من الأطفال ولا أعرف كيف أعاملهم، ربما لأنى كنت أصغر إخوتى، ولكنى منذ كبرت وبدأت أتمرن على التدريس تكشفت لى روح الطفولة عن أشياء جميلة جدا، ووجدت أنى أكون سعيدة تماما مع الأطفال (ومن يدرى لعلى كنت أذكر هذا لكى أطمئن نفسى وأتغلب على قلقى..!).

واليوم السبت، ذهبت إلى المدرسة مبكرة كى أعوّد نفسى على جوها مع أنى لم أكن مشغولة فى الحصة الأولى، وأسفت لهذا الترتيب، فليس هناك أجمل من أن يبدأ الطفل يومه بالموسيقى، ولكن يبدو أن إدارة المدرسة ترى عكس ذلك، فهى تكدس لى حصص الموسيقى فى آخر اليوم لأنها تضن بيقظة الصباح المبكر من أن تضيع فى الموسيقى!..

وأخيرا دق جرس الحصة الثانية فتمثلت لى حصتى الأولى كما لو كانت الحفلة الأولى لعازف ناشئ، وخفقات الأمل والرهبة تسرى فى كيانه وهو يعتلى المنصة ليواجه الجماهير!.. وبعد دقائق امتلأت حجرة الموسيقى

(*) جريدة الأهرام يوم الجمعة الموفق ٢٨/ ٤/ ١٩٦١م.

برءوس صغيرة وعيون كبيرة تلتهم كل ما فى الحجرة فى استطلاع ودهشة لعلها دهشة إعجاب اعتبرتها أحسن مكافأة على المجهود الذى بذلته فى ترتيب حجرة الموسيقى. ونظرت إلى هذا العدد الكبير.. اثنين وثلاثين طفلا علىّ أن أكون واسطة الصلة بينهم وبين عالم الجمال والخير والحق.. فهل سأوفق فى هذه المهمة الكبيرة؟

وسرَت فىَّ رعشة الرهبة حتى كدت أنسى ما أعددته للدرس، ولكن هذا الحماس الجميل المطل من كل تلك العيون الكبيرة أدْفأ قلبى وأنْسانى ارتباكى. وتبادلنا التحية وسألنى طفل يقظ يبدو أنه «ألفة» الفصل، عن اسمى فى لهجة مهذبة فازداد ارتياحى.. وبعد بضع كلمات هى المقدمة التقليدية التى تعلمنا أن نمهد بها لموضوع النشيد، جلست إلى البيانو وبدأت أعزف موسيقاه، وركزت كل إحساسى بجو الكلمات فى عزفى، وكان نشيدا لطيفا عن النيل، فحاولت أن أوحى بانسياب الأمواج فى مصاحبتى للحن، وبدأ السكون يخيم على الفصل تدريجيا وازداد انتباه الأطفال عندما بدأت أغنى لهم، وعندما استدرت نحوهم بعد انتهائى من العزف والغناء قالت لى صغيرة شقراء «الله، حسك حلو يا أبله..» وسرت فى الفصل موجة من الإقبال والحماس فحفظوا الكلمات والنغمة بسرعة، وبدأ الغناء.. فارتفعت أصواتهم مجلجلة بحدة فى جنبات الحجرة الضيقة، وزادت الحدة حتى أصبح الصوت أقرب للصياح. وطلبت إليهم أن يغنوا بهدوء وجعلت عزفى أهدأ كذلك، فكانوا يستجيبون لطلبى لبضع ثوان، وسرعان ما تتعالى أصواتهم حادة ناشزة وطلبت إليهم عدة مرات أن يكفوا عن الصياح وأن «يغنوا»... ولكن بلا جدوى، وبدأت أشعر بصداع وتملكنى الضيق والغيظ لأنى لست مسيطرة على الأطفال. لماذا يصرخون هكذا فى مثل هذه النغمة الرقيقة، وبالذات فى حصتى الأولى؟ ثم خطر لى فجأة أن أحاول طريقة أخرى فأجلست الأطفال وأخذت أرسم لهم صورة كلامية لجو النشيد، وأوحيت إليهم أن يفكروا، عندما يغنون فى المياه الصافية المنسابة

فى رقة، ونجحت هذه الطريقة، وحاول الأطفال فعلا أن يخفضوا أصواتهم، وبذلوا جهدا فى سبيل الاقتراب من إحساس الكلمات فى غنائهم، حتى أن بعضهم انطلق مشيرا بيديه فى حركات ناعمة لعله كان يقلد بها الأمواج. ومرت بى نفس التجربة مع سنة رابعة وسادسة فى نشيدين مختلفين، أحدهما حماسى وطنى أفلت الزمام منى فيه تماما إذ انقلب الغناء إلى صراخ أشبه بهتافات المظاهرات أيام زمان، وتعبت جدا مع سنة سادسة هذه فى محاولة تهذيب طريقة الغناء، ولكن لم أجد عنصر التخيل الذى أستطيع أن أستند إليه فى الإيحاء، ولأن الفصل كان أكبر سنّا وكانت الحصة قرب نهاية اليوم والتلاميذ يبدو عليهم التوتر. وعندما دق جرس الحصة الأخيرة وانتهى اليوم الدراسى تنفست الصعداء، وخرجت مسرعة، وفى الطريق إلى المنزل قابلت مدرسة قديمة بنفس المدرسة ولم ألاحظ عليها أثر الإجهاد الذى كنت أشعر به، ولم يبد عليها أنه تشعر بمثل ما أشعر به من ضيق لازمنى بقية اليوم. وحتى فى المساء لم أستطع أن أكف عن التفكير فى هذه الظاهرة المزعجة التى أحالت حصة الغناء إلى محنة، مع أنها عادة ألطف فروع الموسيقى وأحبها للمدرس والطفل.

وسألت نفسى لماذا يميل الأطفال كلهم إلى الصياح والصراخ فى الغناء؟ . . ولكن هل يصرخ الأطفال كلهم حقا؟ وتذكرت فصل سنة أولى بأطفاله الصغار الذين دخلوا حجرة الموسيقى وعلى وجوههم أمارات الأسى والخوف من هذا العالم الجديد الغريب المسمى المدرسة، ولكنهم ما لبثوا أن اندمجوا فى اللعبة التى أعددتها لهم وفيها كانوا يغنون بضع كلمات قصيرة لعروسة، هؤلاء الصغار لم يصرخوا ولكنهم تخيلوا أنهم يغنون للعروسة لكى تنام، فغنوا فعلا بأصوات صغيرة رقيقة فيها إحساس ساذج.

هذا الفصل لن يتعبنى مثل الفصول الكبيرة وما علىّ إلا أن أحافظ على حساسيته الطبيعية التى بدت فى غنائهم رغم تعثر نطقهم. . إذًا فالطبيعة لم تحرم أطفالنا من الخيال والإحساس، ولكن طريقة تدريسنا هى التى تقضى

على تلك الحساسية الطبيعية، ولا تُعنى بالجانب الوجدانى الذى هو الهدف الحقيقى من التربية الموسيقية. فكل طفل يدخل المدرسة وبين جنبيه شاعر ومقاتل، والموسيقى هى التى تخاطب الشاعر فى نفس الطفل وتحافظ عليه وتنميه، وحرام أن تنقلب الآية فتصبح الموسيقى وسيلة لإذكاء نزعات العنف والقوة فى النشء، وعلينا نحن مدرسى الموسيقى يقع العبء الأكبر فى إذكاء الجانب الشاعرى فى نفس الطفل، وبالتالى فى نفس الشعب. . فهل يا ترى أدركت زميلتى مدرسة الموسيقى السابقة هذا عندما عودت الأطفال على ذلك الغناء الجاف الخشن الحاد؟ . . وهل أستطيع أنا بخبرتى القليلة أن أقاوم هذا التيار الذى تأصل فى أغلب فصول المدرسة، وأن أعيد الحياة إلى الشاعر الكامن فى نفوس أطفال سنة سادسة مثلا؟

من مذكرات مدرسة موسيقى (ب)(*)

مر الشهر الأول من حياتى العملية كمدرسة طويلا حافلا بالأحداث والمفاجآت . . وأستطيع أن ألخص مشاعرى بعد هذه الفترة بأنها مزيج من الثقة والارتياح ، ومن الحيرة وعدم التمكن . وبالطبع لم أكن أتوقع أن أنجح على طول الخط ، بل كنت أعلم أنى سأجد صعوبات كثيرة منها ما يتصل بمعاملة الأطفال ، ومنها ما يتصل بعلاقاتى برؤسائى وزميلاتى .

والحقيقة أنى لم أجد صعوبة كبيرة فى معاملة الأطفال ، وإنى لأعتز أن بينى وبينهم قدرا طيبا من التفاهم ، وقد مر الشهر الأول بدون مشاكل كبيرة معهم ، بل أستطيع أن أقول أنهم يحبون حصص الموسيقى ، ففى أكثر من مرة كان يدق جرس انتهاء الحصة فيطلب الأطفال أن تستمر قليلا ، وحتى تلاميذ الفصول الكبيرة أجدهم يخفقون مسرعين إلى حجرة الموسيقى عندما يأتى دورهم . .

على كل حال ليست مشكلتى هى معاملة الأطفال ، ولكن مشكلتى الكبيرة التى تتجسم يوما بعد يوم هى معاملة مادتى التى أدرسها . . . فقد تبينت بالتجربة أن حصيلة معلوماتى عن تدريس الموسيقى لا تسعفنى ، وإننى فى حاجة مستمرة إلى مراجعة أفكارى والأساليب التى اتبعها فى عرض الموسيقى على تلاميذى الصغار وتقريبها إلى نفوسهم . فالغناء مثلا كنت أظنه أبسط فروع الموسيقى ، ولكنه الآن يمثل لى مشكلة واضحة محددة ، تمكنت أخيرا من وضع يدى عليها .

(*) جريدة الأهرام يوم الجمعة الموفق ١٩/ ٥/ ١٩٦١م .

إن عليَّ أن أعرف الأطفال بالموسيقى فى مجالاتها المختلفة : غناء وعزفا واستماعا ، وأنا كمدرسة ناشئة يهمنى أن أثبت أقدامى فى كل واحد منها ، وأن أجد أنسب الطرق فيه ، وقد اخترت أن أبدأ بالغناء فأوليته عناية خاصة فى الشهر الأول لأنه أبسط فروع الموسيقى وأكثرها تلقائية عند الطفل ، فهو كما علمونا فى التربية وعلم النفس وسيلة من وسائل التعبير الذاتى الفنى . ولكن اختيار الأناشيد التى يغنيها الأطفال كان يسبب لى متاعب مرهقة ، فالمنهج يقول في «توجيهاته العامة» إن أناشيد الأطفال تخدم التربية الدينية واللغة القومية والتربية الموسيقية معا ، وأنها وسيلة أساسية لتعليم الصغار اللغة العربية ، وأن من أهدافها طبع التلاميذ على الشيم والمثل .

وقد اتبعت الإرشادات والتوجيهات بدقة ، فاخترت لسنة ثالثة نشيدا حافلا بتلك المعانى مصوغة فى شعر عربى رصين قوى ، وعبثا حاولت أن أشرح للتلاميذ معانى الشهامة والتضحية والفداء ، ووجدتهم يتعثرون فى الألفاظ الضخمة ذات الأحرف الطنانة ، ورغم الجهد الكبير الذى بذلته فى الشرح والوقت الذى ضاع فيه لم أجد أى استجابة من الأطفال الذين انصرفوا عنى بالتدريج ، وبدأت الأنظار تسرح من النوافذ ، وكثرت المناوشات الصغيرة فى الصفوف الخلفية ، فسارعت إلى البيانو أستنجد بلحن النشيد وأحاول أن أستعيد به انتباه التلاميذ ولكن بلا جدوى . . . ولم أشأ أن أتراجع بسرعة ، كررت المحاولة وبذلت جهدا كبير فى بث الحياة والحماس فى غناء الفصل ، وبعد قليل أحسست بأن ما اكتسبته من حب تلاميذى لحصص الموسيقى بدأ يتزعزع ، وأنهم ابتعدوا عنى كثيرا فى هذه الحصة لأن تلك المعانى الضخمة ، وهذه المفاهيم المجردة لا تعنى شيئا بالنسبة لهم فى هذه السن .

وخطر لى أن أنقذ الموقف بأى ثمن ، فسألتهم ماذا يحبون هم أن يغنوا فقال أكثرهم حماسا : «كان فيه واحده ست»! . .

وعندما عزفت لهم هذه الأنشودة العامية البسيطة وغنوها معى تهللت

وجوههم وبدا عليهم أنهم يستمتعون فعلا بالغناء وبروح الدعابة اللطيفة التى تتمشى فى تلك الأغنية ، وعندما وصلوا إلى : «جابت لهم توت، فى وابور بيقول تو . . و . . ت» كانوا فى قمة البهجة وكل واحد منهم يتخيل نفسه وابور بيقول تو . . و . . ت ! !

وعندما عدت إلى البيت فى ذلك اليوم تذكرت بعض أغانى الطفولة الأوربية الموروثة التى تشبه تلك الأغنية فوجدتها جميعا تعيش على أفواه أجيال متعاقبة من الأطفال، لأنها تشع بروح البساطة والتلقائية التى تناسب الطفوله ، ولأنها تحتوى على عناصر الدعابة والتخيل، ولأنها بسيطة وسلسة مثل لغة الحديث .

ووضعت علامة استفهام كبيرة أمام توجيهات المنهج الذى يرى الأناشيد وسيلة أساسية لتعليم الصغار اللغة العربية . . إلخ ووضعت كل هذا بين قوسين ورسمت خطّا كبيرا تحت عبارة «الأناشيد تخدم التربية الموسيقية» وقررت أن أجعلها هدفى الأول . . وأن أترك تعليم اللغة العربية لأهله، فهم أقدر عليه منى ومن أناشيدى، وإذا كنت أستطيع أن أسعد الأطفال وأن أمنحهم ميدانا للتعبير هو الغناء، فالأفضل أن أبتعد به عن تلك المفاهيم المعنوية المجردة، فهذه سيأتى دورها الطبيعى فى حياة النشء فيما بعد، أما الموسيقى فعليها أن تسعده، وأن تفتح أمامه مجال التعبير الصادق المنطلق .

وهكذا، وبعد شهر كامل من المحاولات المتفاوتة النجاح أظن أنى قاربت التغلب على مشكلة الغناء والأناشيد، وهى نتيجة لا بأس بها . . ولكن هل وصلت حقا إلى نتيجة ؟ إن العبرة ليست بالأفكار النظرية ولكن بالتطبيق . . فلأصبر حتى أتأكد من أنى وجدت الحل الحقيقى .

لقاء غيّر مجرى حياتي

كـان متـحف الفن الحـديث في قـصر هدى شعـراوي كـعبتنا في أواخـر الخـمسينات، حين كـانت تعقـد فيه ندوات موسيـقية وفنية وتنظم حفلات موسيقية شيقة للعزف والتذوق، وكـان لهذا القصر الرائع، بعبقه التاريخي منزلة خاصة في حياتنا، نحن شباب المثقفين الذين وجدوا في أنشطة المتحف زادًا روحيًا ثريًا.

وكان مدير المتحف في أواخر الخمسينات الفنان الكبير صلاح طاهر الذي كنا ننظر إليه وإلى فنه المتميز بالتبجيل والاحترام. وفي إحدى زياراتي للمتحف لمشاهدة معرض من فنون وحرف إحدى الجمهوريات الآسيوية الإسلامية، التقيت بالسفير محمد طاهر العمري، سفير مصر السابق لدى الڤاتيكان، وواحد من أرسخ محبي الموسيقى ممن جمعوا بين احترام التراث الشرقي وتذوق الموسيقى الغربية الكلاسيكية. وكانت قد جمعتنا قبل ذلك لجان موسيقية متعددة، وعندما التقيته في المتحف أقبل على متهللا ليبشرني بأن شابا مصريا درس التأليف الموسيقي في ألمانيا (الاتحادية) سيعود لمصر خلال شهور قلائل في عام ١٩٥٧، وأسر إلى أنه يتوقع له مستقبلا كبيرا وللموسيقى المصرية على يديه!

وبعد أسابيع قليلة، كنت في معهدي في يوم من أيام التدريس، فطلبتني العميدة الألمانية (د. بريجيت شيفر)، وقالت لي أعلم أنك تعزفين البيانو وتهتمين بالموسيقى المصرية، فهل ترغبين في عزف مؤلفات مؤلف موسيقي

مصرى عائد من ألمانيا؟ وتذكرت حديث السفير العمرى - وعرفتنى يومها على شاب وسيم الوجه ذى عينين كبيرتين ذكيتين، وجسم ضئيل بدت عليه أمارات مرض أثَّر على سلامة تكوينه الجسمانى، ولفت نظرى بهدوئه ودماثته مع بعض الميل للانطواء، وقالت لى إنه جمال عبد الرحيم . . .

وأبديت حماسى للاطلاع على مؤلفاته، فقد كنت شغوفة بتتبع موسيقى المؤلفين المصريين المعروفين، وكنت أتحدث عنهم ومعهم في إذاعة «البرنامج الثاني»، وأعزف بعض مؤلفاتهم (لخيرت وجريس) على البيانو - وأعطانى المؤلف، جمال عبد الرحيم، نوتات «تنويعات على لحن شعبي مصري» «وخمس قطع صغيرة للبيانو» له، وكانت مكتوبة بخط يد أنيق منمق بالغ الوضوح وأسرعت إلي البيت وإلي البيانو (البكشتاين الذي اشتريته منذ أسابيع بمبلغ لا يصدق)، وبدأت أقرأ عليه، عزفًا، العملين الجديدين . . . وأدركت لأول وهلة أنني بإزاء فكر موسيقي جديد وأسلوب يتسم بلمسة معاصرة (من القرن العشرين) لم أجدها في أعمال غيره، وأخذت أفكر هل تشبه أحد الغربيين؟ ولم يكن النص الموسيقي بسيطاً يعطي أسراره بسهولة للعازف، بل تطلب فهمًا تحليليًا للتكوين البنائي للنسيج الموسيقي، «فالقطع الخمس الصغيرة» كانت فعلاً منمنمات صغيرة، ولكن كل واحدة منها في مقام من مقامات الموسيقي العربية (القابلة للعزف علي البيانو)، الأولى فيها تشابك لحني (بوليفوني) رشيق، واتضح لي أن كل واحدة من القطع الخمس الصغيرة عمل فني كتب بتمكن وتركيز بلغة موسيقية متشابكة الألحان، ولكن سحرتني القطعة الثالثة التي أسماها المؤلف «شكوي» وهي قطعة قصيرة لا تتعدي السطور الأربعة، ولكنها صادقة التعبير عن عنوانها بمقامها الشرقي الشبيه (القارجغار أو الشوري)، ولكن تعذر عليَّ عزف بعض تآلفاتها الضخمة المكتوبة ليد كبيرة الاتساع، بينما يداى صغيرتان ولهما حدود في الاتساع (أما المؤلف فكانت يداه تتسعان لعزف أوكتاف ونغمتين!)، أما القطعة الخامسة فقد أثارت دهشتي، إذ كتب عليها المؤلف بالألمانية: «رقصة

مع الطبلة الفخار»! (إلي هذا الحد كان قد انغمس فى الألمانية!) والمقصود طبعًا «الدربكة»! وهي تقوم علي لحن شبيه بلحن «آه يازين» المتواتر، ولكن كأن عصا سحرية قد مسَّته فحولته بفضل تقسيمات زمنية داخلية غير مألوفة، وأضفت عليه حيوية إيقاعية جديدة. وأطرف ما فيها تلك النبرات المتقطعة التي تتباعد تدريجيّا في الختام، ويخف النسيج إلى أن تتلاشي عند النهاية فجأة! وخطر لي أن هذه القطعة بالذات مصرية تمامًا، ولا يمكن أن تأتي إلا من قلم مصري صميم . . . وأما العمل الثاني فهو «ست تنويعات حرة علي لحن مصري» كتبه هو الآخر حين كان في ألمانيا (١٩٥٦). ومثل كل التنويعات كان اللحن الرئيسي قصيراً ومعروفًا وهو لحن تركي المنشأ (تردد عندنا باسم إسكوداره[١])، وانتشر حتي أصبح فعلاً كالمصري، ولكن في بدايته فقط: أما الجملة الثانية منه فهي ليست في «إسكوداره» فمن أين جاءت؟ وسألت المؤلف فأخبرني أنه لم يتذكر إلا بداية ذلك اللحن، فما كان منه إلا أن ابتكر له جملة ثانية مكملة! وأعجبني الخيال الواسع في استنباط أجواء وأفكار شديدة التباين في التنويعات علي هاتين الجملتين القصيرتين، فالأول «منساب» والتنويع الثانى كذلك، ولكن فى عكس اتجاه الأول، وأشد ما سحرنى «التنويع الثالث» القصير «فى خشوع» ورغم شفافية النسيج، فهو يوحى حقّا بالخشوع، بينما يتحول قسمه الأوسط إلى شعور بالتمزق، وأكد المؤلف صدق حدسى فى الجو النفسى هنا ـ وفى التنويع الأخير لمست ما يشير إليه عنوانه «بروح الرقص المصرية»، ولفتنى فى نسيجه المتقافز المرح، نبرات أشبه بصوت الأرغول (بأنبوبَتَيْه)، وعلمت أن هذه الإشارات للآلات الشعبية المصرية هنا لم تكن متعمدة . . . كما علمت أن المؤلف كتبه وهو يفكر فى والدته المحبة للموسيقى الشرقية.

وبعد هذا الاستكشاف الثرى للمؤلفَتَيْن الجديدتين أخبرتنى العميدة أن

---

(١) ويسميه الأتراك كذلك «كاتبيم».

معهد جوتة (الذى كان قد تم افتتاحه أخيرا فى ذلك العام سنة ١٩٥٩ فى القاهرة) ينظم حفلا كاملا من مؤلفات جمال عبد الرحيم ليقدمه للحياة الموسيقية المصرية، وسألتني إن كنت أوافق علي عزف مقطوعتَيْ البيانو هاتين فيه فرحّبت.

وكنت في تلك الفترة أحرص علي حضور عروض الأوبرا الإيطالية في مصر بدار الأوبرا القديمة، وكنت أدعو جمال أحيانًا لحضورها أيضًا، وإن كان هو وقتها منهمكًا في تأليف باكورة مؤلفاته بعد العودة لمصر وهو «صوناتا» للفيولينه والبيانو، كان المقرر أن تعزفها رائدة أوركسترا القاهرة السيمفوني (النمساوية إديت بيرتشنجر) في ذلك الحفل بمصاحبة بيانو من پييرو جوارينو، مدير كونسرفتوار الإسكندرية والفنان الكبير. وكانت لقاءاتنا دائمًا تدور حول الموسيقي في مصر. واكتشفت تدريجيّا أنني إزاء عقلية راجحة مثقفة علي مستوي لم أعهده في المحيطين بي في المجال الموسيقي وخاصة من الرجال. وتوثقت زمالتنا عبر مؤلفاته للبيانو، وعبر اللجان المشتركة التي دعينا إليها، ومنها بعد ذلك لجنة تأسيس معهد جديد لتخريج الموسيقيين المتخصصين، «أي كونسرفتوار».

واقترب يوم حفل جوتة (١٩/ ٥/ ١٩٥٩) وقبله بقليل اعتذرت العازفة عن عزف الصوناتة (واتضح أنها وجدتها أصعب تكنيكيّا وتعبيريّا من مستواها، وهو ما تكرر مع بعض كبار العازفين المصريين ممن حاولوا عزفها في سنوات تالية)، وتدخل جوارينو فدعا عازفًا يونانيّا «صوليست» هو بايرون كولاسيس الذي أعد الصوناتة في قرابة أسبوعين... وتألف برنامج هذا الحفل التاريخي من عَمَلَيْ البيانو ومن الصوناتة للفيولينة (١٩٥٩)، وقامت بالتقديم، بطريقتها المرحة المحببة، الزميلة بثينة فريد. وأثار الحفل اهتمامًا صحفيّا غير متوقع، وحضره عدد من المؤلفين الموسيقيين منهم يوسف جريس وبعض النقاد (وكان هناك نقاد موسيقيون حقيقيون وقتها أهمهم ألبير بايوكي)، وأبدي يوسف

جريس حماسًا كبيراً للصوناتة بالذات، رغم الاختلاف الكبير بين الأسلوبين والجيلين. ثم سجلنا مؤلفات البيانو والصوناتة للإذاعة وأثارت الحفلة اهتمامًا صحفيًا واسعًا في كل الصحف العربية والأجنبية ونال المؤلف الجديد اهتمامًا كبيراً في بداية حياته الموسيقية.

وكنت في هذه الفترة، أمر بأشق محن حياتي وهي بلوغ ابني التاسعة من عمره والقانون يقضي بانفصاله عني ليذهب لأبيه (وزوجته)، وكان هذا الصبي ذكيّا نابهًا يبشر بمستقبل باهر، وكنت أصلي لله أن يوفقني لحسن رعاية طاقاته أنا ووالديَّ، فقد كان قرة عيني وعينيّ جدّيْه. وفشلت مفاوضات التفاهم وساد العناد والتسلط، وقبلت مقهورة القوانين اللا إنسانية للأحوال الشخصية . . . وحين جاء اليوم الذى كان عليّ أن أرسله فيه لوالده، شعرت بأن قطعة من قلبي قد ذهبت معه إلي غير رجعة. ولم أكن أتصور أن المسافات بيني وبين ابني ستتباعد بحاراً وقارات، فقد سافر والده للهند، وهناك حيل بين خطاباتي إليه وخطاباته إليّ . . ! وأعود لليوم الذي انتزع فيه مني فأذكر أنني وجدت الملاذ في الأوبرا، فقضيت الأمسية مع بعض الزملاء في مشاهدة إحدي الأوبرات. وكان جمال خلال هذه المحنة نعم الصديق والسند، وجدت فيه مشاعر إنسانية رقيقة وتفهمًا حقيقيًا، ولكنني كنت قد حصنت نفسي بتصميم داخلي صلب علي ألا أسمح بأي تقارب أو تفاهم يمكن أن يقود لتجربة زواج أخري فاشلة. وحافظت علي تصميمي الراسخ إلي أن جاء يوم «بحيرة اللوتس» في المرج.

المرج وبحيرة اللوتس

كانت بداية التعارف بين والدى والفنان الكبير والمفكر حامد سعيد، حين التقيا على غير موعد فى الإدارة العامة للثقافة. ويومها عاد والدى سعيداً حقّا بهذا اللقاء فقد وجد من يؤمن مثله بالشخصية المصرية إيمانًا عميقًا وعمليّا... ولبينا والدى وأنا دعوة حامد سعيد لزيارته فى المرج فى بيته «المتحف»، وكانت تجربة لا تنسى، فالبيت ذو طراز معمارى أصيل، شيده (باللَّبنْ) حسن فتحى وصمم دخول الضوء عبر قبابه من مساقط محسوبة مع أوضاَع الشمس فى أوقات اليوم. وحديقته الواسعة بأشجارها وبحيراتها تذوب فى غابة من النخيل التى تحتضنها من كل جانب. ومنذ تلك الزيارة الأولى ظل بيت حامد سعيد وشخصيته وأحاديثه المثيرة للتأمل والفكر، ظلت كلها من المعالم المضيئة. وكان طبيعيا أن أسعى لتعريف جمال عبد الرحيم، باعتباره مبدعًا مصريّا، بهذا الصرح الإنسانى والفنى الجليل... وكان تأثير حامد سعيد وبيته عليه كتأثيرهما على كل من عرفوه من الفنانين المرهفين، وأشد ما أثار حماسه هناك بحيرة صغيرة تتألق فوق سطح مياهها الداكنة أزهار لوتس حقيقية تظهر على استحياء من بين النباتات والأشجار. (وقد تحول غرامه ببحيرة اللوتس هذه، إلى عمل موسيقى أبدعه بعد ذلك بسنوات قليلة، وحمل عنوان «بحيرة اللوتس» للفلوت أو آلة الأوبوا والأوركسترا، وعزف للمرة الأولى فى الخارج وانتشر انتشارًا واسعًا).

وشغل جمال عبد الرحيم فى تلك الفترة بصوناتة للڤيولينة (الكمان) والبيانو والتي أثارت اهتماما ملحوظاً، فبعد شهور ثلاثة من حفل معهد جوتة جاء لمصر عازفان إيطاليان (ريكاردو برنجولا عازف الڤيولينة وزوجته عازفة

البيانو) وطلبا عزف صوناتة جمال فى حفلاتيهما فى القاهرة والإسكندرية. وكان جمال قد صرح أنه سيهديها إلىّ، وتذكرت! إهداءات بيتهوفن وشوبان لصديقاتهما وغمرنى شعور بالفرح، لأن اسمى سيكتب على عمل موسيقى مصرى أثار هذا الاهتمام الكبير... ولكن حادثًا صغيرًا عكّر علىّ صفو هذا الشعور، فبعد انتهاء حفلات العازفين الإيطاليين، أبديا رغبتهما لجمال فى أن يهدى الصوناتة إليهما، فوافق ووعدهما بذلك عند نشرها..! وعندما علمت منه بهذا تألمت جدا لأنه نقض عهده معى بعد أن كان يردد بأن صداقتنا هى التى ألهمته هذه الموسيقى، فكيف قبل أن يغير موقفه؟ ولا أدرى هل كان غضبًا أم غيرة، ولكننى قطعت كل صلة بيننا على أثر هذه الحادثة... وبعد محاولات عديدة ألح علىّ جمال أن ألقاه فى دار الأستاذ حامد سعيد، التى كنا نحج إليها طلبا للتسامى والصفاء الروحى.

وهناك، بجوار بحيرة اللوتس أعطانى جمال ورقة صغيرة كتبها بخط يده بالألمانية (كعادته فى السنوات الأولى من عودته لمصر حين كان التعبير يواتيه بالألمانية أيسر منه بالعربية)، وكانت معارفى الهزيلة فى الألمانية لا تسعف مطلقًا على فهمها، فشرح لى معناها: «إن هذه الصوناتة انعكاس مباشر لحب كبير لشمسى المصرية» «سمحة الخولى» (وبالطبع كانت الشمس مثلاً أعلى للدفء لمن عاش سبع سنوات فى ألمانيا)، وكانت قد طلبت منى بروح عالية من التضحية أن أوافق على إهدائها للثنائى الإيطالى، آملة أن يساعد هذا على سرعة انتشارها ورضخت لذلك... ويا للعار!.

وتكريما لها وكوثيقة تاريخية، يوضع إهدائى هذا للصوناتة إلى سمحة على النسخة الأصلية للصوناتة.

توقيع جمال عبد الرحيم

منتصف نوفمبر سنة ١٩٥٩

وكنت فعلاً قد عرضت عليه ذلك، ولكننى لم أتوقع أن يوافق عليه.. (أليس عجيبا أن العقل والقلب يمكن أن يتناقضا لهذا الحد؟!).

وبهذه الورقة التاريخية أسرنى جمال بصدقه وشجاعته الأدبية، وعرف كيف يتغلب على مقاومتى فى ذلك اليوم المشهود، ففيه تعاهدنا أن نسير معًا على طريق الحياة، بحلوها ومرها وهو عهد وضعت عليه الحياة خاتمها لتشهد بتقديرنا لما خصنا الله به من نعم الوفاق والمحبة والإخلاص على مر السنوات.

وبعد أسابيع قليلة تزوجنا، ولم نتردد كثيرا أمام ضعف الموارد، وكنا قد أصبحنا قبلها زميلين فى هيئة التدريس بالكونسرڤتوار - الذى افتتح قبل ذلك بشهرين - ثم أصبحنا رفيقى حياة وكفاح وعمل مشترك. وتداخلت حياتنا الخاصة وتشابكت مع الكونسرڤتوار: بطلابه وأبنائه وفرقه ودراساته ورحلاته... وعندما صعدت روح جمال إلى بارئها سنة ١٩٨٨ بعد شهور المرض القاسى فى ألمانيا، عدنا بجثمانه لمصر ليدفن فى ثراها، وكان أبناؤه وتلاميذه هم الذين شيعوه على أكتافهم لمثواه الأخير...

أما الصوناتة، تلك الموسيقى التى لعبت دوراً محوريا فى حياة مؤلفها وفى حياتنا معا، فقد كانت من أعماله الموفقة وتلقفها عازفون متميزون فى أكثر من عشرة بلاد خلال السنوات الخمس الأولى من حياتها، ولعله كان محقًا حين تحدث عنها على أنها «ابنته الأولى»! فبعد أسابيع من زواجنا وجدته يحمل رزمة من الأوراق الكبيرة، وعندما سألته إلى أين؟ قال لى سأذهب للمصوراتى لأصور «ابنتى الأولى» فقد زينتها (وربما قصد أنه كتبها بخطه المنمق الواضح) ووضعت لها على رأسها فيونكة ملونة لتبدو جميلة! وكان هذا الحديث المازح تعبيراً صادقًا عن شعور جمال إزاء مؤلفته الموسيقية الأولى فى مصر، هذه الصوناتة التى لم يعزفها كاملة فى مصر حتى الآن - وبعد كل هذه العقود - إلا ابنته الحقيقية (الثانية بعد الصوناتة؟) بسمة عبد الرحيم!

أما الورقة الألمانية التى أعطاها لى عند بحيرة اللوتس قبل واحد وأربعين عاماً، فلا زلت أعتبرها أثمن كنوزى، وأعتز بها إلى آخر الحياة.

الثلج الأسود

كـان صبـاح ذلك اليـوم عـاديا مـثل كل الأسـابيع
الماضيـة، الجـو ملبـد بالغـيوم، البـرد قـارس وإن
بدأت تعتـاد قسوته، ولكـنها زادت فى هذه الأيام
الأخيـرة من نوفـمـبـر بسـقـوط الثلوج الغـزيرة

هل هذا البياض الشاهق هو سر تعاستها هذا الصباح؟ فقد كانت والدتها تحكى لها، وهى طفلة، عما أصاب عينيها من مرض فى أول شتاء قضته مع والدها فى أوروبا، لأن بصرها لم يتحمل غياب الشمس ولا وهج الثلج الشاهق.. ولكنها هى عايشت ثلوج البلاد الشمالية وخَبَرَتْ جليد الشتاء فى إدنبرة أثناء دراستها، وحتى فى استوكهولم فى زيارة شهدت الظلام وهو يخيم فوق بياض الثلج فى الثالثة بعد الظهر... فبياض الثلج لا يضيرها. وعندما فرضت عليها صروف القدر القاسية أن تعيشها مرة أخرى بعد الستين، لم تكن تجربة جديدة بل كانت عودا على بدء، مع فارق هائل: أين هذه السعادة بملمس الثلوج تحت القدمين الشابتين؟ أين ذلك الشعور الساحر بأنها تكاد تطير فوق سحب من الثلوج البيضاء؟ ولكن أنى لها الآن أن تستعيد مشاعر حب الحياة وفورة الشباب لتلك السنوات المبكرة؟

تدثرت بأدفأ ما لديها لتواجه رحلة التجمد اليومية إلى المصحة، حيث يرقد حبيبها وزوجها مريضا، محروما من التعبير والحركة. وحصنت نفسها لمواجهة صرامة مواعيد هؤلاء الألمان، فعليها أن تسارع لمحطة القطار قبل

الموعد بوقت كاف ، حتى لا يعرضها الإسراع للحاق به لخطر الانزلاق على الجليد . . هذه الرحلة أصبحت عملا يوميا اعتادت القيام به منذ أسابيع ، بعد أن جاءوا بزوجها من المستشفى ، حيث لا علاج ، إلى هذه المصحة . ولكنها الآن لا ترتعد خوفا عندما تقترب من المكان ولا تعانى تلك الغُصَّةْ التى كانت تطبق عليها عندما تقترب من حجرته فى المستشفى ، حين كان رعبها الأكبر أن تجد سريره خاليا . . لأنهم نقلوه للرعاية المركزة ، كما حدث مرارا من قبل . . .

أما الآن فهناك بعض بوادر التحسن الطفيف شديد البطء ، والأطباء يقولون إن الخطر قد زال ، وأنهم يجاهدون ليعيدوا إليه شيئا من وزنه المفقود من جراء المرض والرقاد الطويل . وكانت رحلة الحج إلى جوار سريره طقسا تسعى إليه بكل ما يختلج فى صدرها من المحبة واللهفة والأمل . . .

كانت تحمل له ما تظن أنه قد يغريه من الطعام أو الصحف أو الموسيقى - واليوم حملت إليه جريدة ، «وسيمفونية برامز» التى كانوا يعزفونها له طوال أيام الغيبوبة التى داهمته فى بداية المرض ، والعجيب أنه كان يتفاعل مع الموسيقى بحماس ، مشيرا معه بإيماءات يده ، رغم وطأة المرض الغادر والغيبوبة .

وعندما غادرت الأوتوبيس الذى حمل الركاب للتل المرتفع الذى تقع فوقه المصحة ، أطبق عليها بياض الثلج وملأ نفسها برهبة ورجفة . . ولكن لماذا اليوم؟ أليس هو هذا نفس المكان ونفس المنظر الأجرد الذى تقضى فيه سحابة يومها؟ الغابة الكثيفة خلف المصحة بأشجارها العارية التى تئن فروعها تحت الثلج ويمحو منها كل آثار الاخضرار . . والحدائق التى تطل عليها غرفته ، والتى كانت يوما حدائق لقصر استراحة لأحد القياصرة ، وذلك الهدوء السحيق الذى يخيم على الأبنية المتناثرة للمصحة ليزيدها وحشة . . ليس فى هذا جديد ، ولعلها اليوم فريسة إرهاق هو الذى يبعث فى روحها هذه الرهبة . . . ؟

وتنفست الصعداء عندما وصلت لغرفته ووجدته بحالة مقبولة، على الأقل ليست هناك مفاجآت خطيرة، وجلست تحدثه، وجاءت الممرضة، بطعام الغداء الهزيل وحبات الدواء العديدة وتركتها لها لتطعمه كالمعتاد، ولكنه أخذ فجأة يسعل ويشرق وتسارع تنفسه، وبدا أنها إحدى أزمات التنفس المتعاقبة التى عاشها مرارا فى الشهور الأخيرة، ولم تُجد خبرة الممرضة فاستعانت بالطبيبة، وتوتر الجو، ولم تؤت الأدوية نفعا فىَ الأنفاس اللاهثة، وأخذ صدره النحيل يكافح بعنف تلمسا لنسمة هواء . . وهى لاتعرف كيف تحميه من الألم ولا كيف تخففه عليه فتتمتم بأنها أزمة طارئة ستنفرج بعد قليل كالمعتاد. . . وتهدأ الحال بعض الشئ، . . . ولكن يا إلهى ما هذا؟! إن نور العينين الصافيتين بدأ يخبو والنبض يضعف، فجَرَت فى جنون نحو حجرة الأطباء لتستنجد بهم، وبدأت تشعر بالغثيان عندما جربوا إسعافاتهم المعتادة بلا جدوى وأخرجوها من الحجرة . . وعلى الباب وقفت تدعو الله أن يلطف به وينتشله من هذه الأزمة . . . وعندما تسلل الأطباء والممرضات خارج الغرفة فهمت من وجوههم أنها «النهاية» . . . نهاية آلامه المبرحة . . . ! أم نهاية الدفء والأمان والحب والسعادة فى حياتها معه . . . ؟

وأطبق الظلام السحيق على روحها المكلومة، ظلام الثلج الأسود الذى ستذكره كلما ذكرت هذه الضربة الصاعقة. وانتابها رعب الطفل الذى تتوه منه أمه وسط الزحام، فماذا سيئول إليه أمرها بعد أن رحل رفيق العمر للأبد، وأصبحت هى وحيدة تواجه عوادى الحياة فيما تبقى من العمر؟

وقبل أن تطغى عليها مشاعر الشفقة الذاتية التى طالما قاومتها ودفعتها بعيدا عنها، ومَضَ أمامها خاطر أزاح شيئا من اللوعة والوحشة: ليس الثلج ظلاما أو سوادا كما تتخيله، ولكنه سلام وطمأنينة وراحة تكسو جبينه الآن بعد أن خلّصه الموت من فداحة عذابات المرض التى ظل ينوء تحتها فى الشهور الأخيرة وتحملها بصبر ورجولة . . الآن فقط تحرر الجسد من المرض وانطلقت روحه الصافية إلى عالم نورانى مضىء بمثل بياض الثلج الذى يغمر المكان . . . !

أما هى - التى كانوا يقولون عنها دائما إنها قوية - إن هذه الفاجعة استنزفت كل قوتها ، وعليها أن تستجمع ما تستطيع من شجاعة لتواجه ما كتبه القدر عليها . . وهى تعلم أنها سوف تجاهد لتستعيد بعض توازنها ، وأن عليها أن تحيا على الذكريات الجميلة ، ذكريات حياتهما المشتركة ، وأن تستمد منها ومن الموسيقى ما يؤنس بعض ظلام الروح . ولكنها تدرك أن ظلمة الثلج الأسود لن تنقشع حقًا إلا يوم يقدر لها أن تلحق به فى العالم الآخر . . .

المحتــويــات

رقم الإيداع ١٦٦٦٤ / ٢٠٠١
الترقيم الدولى 9 - 0752 - 09 - 977

مطابع الشروق
القاهرة :٨ شارع سيبويه المصرى ـ ت:٤٠٢٣٣٩٩ ـ فاكس:٤٠٣٧٥٦٧ (٠٢)
بيروت : ص.ب: ٨٠٦٤ ـ هاتف : ٣١٥٨٥٩ ـ ٨١٧٢١٣ ـ فاكس : ٨١٧٧٦٥ (٠١)